



مكتبة الدراسات الأدبية  
٩٤

## اللغة الفنية

بأقلام  
ميدلتون موري س. هـ. بورتون  
مرجري بولتون ت. س. إليوت  
س. داي لويس هربرت ريد  
وينفريد نوفاثي

تعريب وتقديم  
د. محمد حسن عبدالله



دار المعارف



شماره : ۱۱۱۱ - کوروش ایل - شماره ج : ۱۱۱۱

## مقدمة

هذه مقدمة من عشر نقاط متتابعة في إيجاز تكشف عن ظاهرة النقاء الذات والموضوع في اللغة الفنية، وتمازج الماضي والحاضر في تعاون هادف لتقضي أبعاد الظاهرة، شرطنا فيها على أنفسنا أن تكون خالصة للعربية، ولتجارب نقادها، حتى تكون على بينة من موقعنا تجاه قضية الأسلوب. ولقد كان الفصل ضرورياً بين فصول الكتاب، وهذه المقدمة، لأنه إذا انفقت قوانين التفكير، وألوان الشعور، فإن وسائل التعبير تبقى مستقلة، تتجسد فيها عبقرية اللغة الفنية، وتميزها، ولا يعمى هذا خطأ التنظير أو المقارنة، كيف؟ وهو الهدف أصلاً من التعريب ودافع هذه المقدمة.

لم ترد فيها أن تكون رصداً شاملاً لقضية الأسلوب أو اللغة الفنية في البلاغة العربية وعند النقاد العرب، وإنما أردنا أن نقضى بنىء من المعاناة الشخصية، والإدراك الخاص لطبيعة وجذور التشكّل، ثم نشير - مجرد إشارة - إلى أهم شخصية نقدية في تراثنا تستطيع بنهجها التحليل البنائي أن تقف بجدارية، مع أسبقية تاريخية، بجوار أهم مناهج النقد الحديث.

إن عبدالقاهر الجرجاني جدير بهناية خاصة، وتكتفى ونحن على مشارف هذه الدراسة أن نثبه إلى الجانب الأساسي في نظرية النظم، التي تستطيع أن تستوعب كل ما قيل قبله في مشكلة الأسلوب وطبيعة اللغة الفنية.

### ذكريات قديمة:

يحتشد وراء هذه الفصول في النقد مستويات: النظرى والمعمل، تاريخ طويل من التساؤلات الفلسفية، والمحاولات الناقصة، والميرة الضائعة بين الأصل والفروع، تبحث كلها في مفهوم التعبير الفني، وطبيعة اللغة الفنية التي يكتب بها الشعر وفنون النثر الأخرى. أذكر إذ كنت طالبا في المرحلة الثانوية أن هداني صديق إلى كتاب «الألفاظ الكتابية» للهمداني، (عبد الرحمن بن عيسى - ت. ٣٢٢هـ)، وكنت أتحسس طريقى إلى فنون الأدب بكثير من الشغف، وقليل من التنظيم، ومادة هذا الكتاب تقوم على رصد أكبر عدد من العبارات المترادفة على المعنى الواحد، مثل: نقول: رنق الفتى وجير الكسر، وما إلى ذلك من العبارات المجازية، ولعل هشتت للكتاب أول الأمر، ولكنى ما لبثت أن انتهيت إلى أنه ليس بغير، إنه لا يعنى على الوصول إلى مالا أستطيع الوصول إليه من الشاعر والأفكار.

وأذكر أنى أعجبت بعد ذلك بعد قليل من السنين بواحد من المحدثين بين أدباء القصة والرواية، سلبتى عباراته الشعرية الموقفة، وتشبيهاته المسية الذكية، ومجازاته المبتكرة، فضلا عن مداعبة مكون التجربة الريفية في نفسه، وأكثر شخصيات هذا الأديب تنتمى إلى القرية بشكل من الأشكال. استولى على الإعجاب به حتى كتبت إليه، وقامت بيننا صداقة وطيدة، صداقة المريد الناشئ، لئله الأعلى وحارس موهبته النامية.. ومضى الزمن لتختلف معه التجارب، وتستقر أفكار ومبادئ فنية، في مكان أفكار ومبادئ أخرى كانت راسخة، وظهر أنها لم تكن كذلك، وحين بدأت طريق الدراسات العليا والتفقت من فنون القصة والرواية مجالا للبحث، لم تعتمد أعمال صديقى القديم أمام صرامة البحث ودقة موازين النقد، ولقد آله ذلك، والمضى أكثر أنه ربط بين إعجابي القديم به، وحكمى على أعماله الفنية فيما بعد، ومن ثم لم يعد متحمسا لصداقتنا كما كان من قبل، ولا أرى نفسى من الشئ نفسه. وأذكر من أول مقابلة صحفية أجريت معى، وكنت لا أزال طالبا بالجامعة، وكانت لأننى غزت في ذلك العام (١٩٥٨) بالجائزة الأولى للقصة القصيرة وميدالية طه حسين الذهبية، أن سألتى المحرر: ما هو الفن في رأيك؟ فقلت بلغة جازمة «مستريحة»: «الفن إحساس وتعبير بلغة فنية، هكذا حُيِمَ الأمر في مجلة

قصيرة، قالت كل شيء ولم تغل شيئاً، ففضلاً عن الملمم النهائية التائهة للإحساس لا تجد  
أى تحديد لهذه اللغة الفنية.

كما ترى، هذه علامات قلق متناول المدى يدور حول قضية واحدة أساسية هي:  
«الأسلوب الفني» أو لنقل: «سر الجمال والتأثير في هذا الأسلوب الفني». هل هو  
الأنفاظ؟ هل هو المصور الذي تدل عليه؟ هل هو الإحساس الذي يعلقه في النفس هذا أو  
ذاك؟.

#### الأصل والفرع:

حين اتصلت حبالى بالتدريس الجامعي، أصبح مستقبل الوظيفة مرهوناً - إلى حد  
كبير - بما يسمى بالبحث العلمي، فلكي أجتاز سلسلة الألقاب العلمية، مبتدئاً  
بالدكتوراه، ومنتهياً بالأستاذية، كان لابد من كتابة مقالات نقدية، وتأليف كتب حول هذا  
أو تلك من الأشخاص المبدعين أو للتفكيرين، أو الظواهر الفنية القديمة أو الحديثة. لم  
أكن مقتنعاً، كان عشقي للفن قوياً، لم تحمد جذوته بعد، وكنت أراه مائلاً في الإبداع  
وحده، وكنت أجد في كتابة قصة قصيرة، قد تكون عادية، من المنفعة الروحية والرضا  
النفسي. أضعاف ما أجد في قراءة كتاب في النقد أو فلسفة الفن، أو في كتابة هذا النوع  
من البحوث. هذه مقارنة شخصية تأخذ مداها الدراسي حين تقترب بفارقة موضوعية  
جرى عرف جامعاتنا على اعتبارها من المسلّمات، وهي أن الإبداع الفني في مجالات  
الشعر والسرود والقصة لا يعتبر إنتاجاً علمياً يؤهل صاحبه لشغل وظائف التدريس، مهما  
كانت قدرته الفنية، هذا مع التسليم بأنه لاوجود للنقد الأدبي، أو فلسفة الفن، دون  
وجود الأدب نفسه، فهو الأصل، ومحاولات سيره وتقوية فرع، ومن العجب أن يكتسب  
الفرع كل هذه الأهمية، ويُستخف بالأصل!!

لكن هذه الفارقة - على أية حال - لم تنشأ من فراغ، فيها إقرار باختلاف عملية  
الإبداع، عن دراسة الإبداع، وإقراراً بأن شخص المبدع ليس بالضرورة أجود من يتولى  
الحديث عن فنه، وزعم بأن عملية الإبداع غير منتظمة أو محددة الخطوات، في حين أن  
العملية النقدية محددة بالمصطلح والمنهج. والطريف حقاً أن «النقد» يظل يحسب نفسه  
علمياً حتى في غياب المصطلح وانحراف المنهج.

وكما حافظت جامعاتنا على موقفها الصلب في اعتبار أشخاص المبدعين من غير اللاتين تدريسيًا، فحرمت نفسها ولاشك من جهود كثيرة كان بإمكانها أن تطور أساليب الدراسة الفنية ذاتها، فكذاك حرصت على أن تتعامل مع فنون القول ضمن أطر شكلية ثابتة لا تقبل التبدل أو الإضافة، فهناك الشعر والمسرح والفن القصصي بنوعيه: القصة القصيرة والرواية، وفن المقالة.. إلى آخر القائمة المأثومة من أقدم عصور الأدب إلى أن بلغ الرشد واستوى على سوقه، فإذا تساءلنا: وماذا بشأن «الأشكال» المستحدثة في مجالات التعبير الفني؟ لا نجد جواباً!! وتلك سلبية أخرى من سلبيات استبعاد الفنان المبدع، والاكتفاء بالباحثين بين صفحات المأثور.

#### ترفع أو جمود؟

من هنا لا يجب لك أن تسأل:

أين نصيب الدراما الإذاعية، والدراما التلفزيونية، والفيلم السينمائي، والسيناريو الذي ينظم خطوات العمل في كل هذه الفنون؟ وأين نصيب المقالة الصحفية، والحديث الإذاعي، وفن المذكرات الشخصية؟

لا يجب لك أن تسأل عن شيء من ذلك، لأن «مناهجنا» ترفع عن الوقوف عند هذه الفنون الشعبية الساذجة، ولا يرى منظرو الفن فيها جمالا أو فكريًا، ومن ثم ينبغي أن تترك للإهمال بعيدة عن أي ترشيد، وفي أحسن الأحوال تترك للمعاهد الفنية، أما الجامعات... كلية الآداب، فإن هذا «المهبط» بقاوم بشدة.

ونوضح هنا نقطتين نستنتجها من تأمل تاريخنا الأدبي والنقدي. الأولى: تتجاوز شكل النقد إلى روحه، فإنه حين أثر الشعر بأعظم اهتمامه فإنه لم يفعل ذلك لجرد أن الشعر أرقى فنون التعبير وحسب، وإنما لأنه كان الفن الأكثر تأثيرًا وانتشارًا لدى الجماهير. ويؤكد هذا الرأي أن الدراسات النقدية حول المسرح والفن القصصي في هذا الجيل تكاد تنفوق على مثيلاتها في مجال الشعر، لما أتبع لذين الذين من فرص الانتشار والتأثير، في مستوى التأليف ومستوى الترجمة، والثانية: أن النقد حين ينخل عن دوره في ترشيد الظاهرة الفنية فإنها تواجه الانحراف وتفقده ارتباطها بالجماليات والأهداف الأساسية التي استحدثت لتبليتها..

لقد حدث هذا حين تقل النقد عن دوره الواجب في متابعة فن المقامة قديماً، وفن الحكاية الخرافية. إن هذه الأخطاء الفنية لم تلت لمجرد أن النقد أهملها، ولكن الذي حدث أنها أحست بما هو شر من الموت، التردى والانحطاط، ولهذا سنجد بدايات هذه الفنون خيراً من أواخرها، مع أن المفترض هو العكس.

لعله قد تبين لنا الآن أهمية أخطاء فنية جديدة في أن توجد «نقدياً» كما وجدت جماهيرياً، ومن حقها أن توضع موضع الاعتبار في مجال البحث عن خصائص مميزة للأسلوب الفني. وإذا كانت بعض ولا أقول الكثير من القيم التعبيرية قد روعي فيها أن الفنون القولية العربية كانت تجري بطريق المشافهة، يلقيها المبدع فتتلقها أذن التلقي، وتظهر استجابته على الفور، فإنه من الواجب علينا الآن أن ندخل أدوات التوصيل الحديثة في عملية استكشاف القيم التعبيرية المناسبة لعصرنا، وإذا كان هناك من يرى أن شكل القصيدة مكتوبة على الورق، بحروف معينة، وتوزيع معين، له قيمة خاصة، بل ينطرف فيزعم أنه هو القصيدة الحقيقية، فإننا لانتماذي إلى هذا الحد، ويكفي أن نقول إن الطباعة والإذاعة والتلفزيون، وهي وسائل حديثة تتولى توصيل النص الأدبي، أصبحت مؤثرات لا يمكن تجاهلها في توصيف الأسلوب الفني وتقديم مفهوم عصرى لبلغة الأسلوب.

إن نرفع الدراسات الجمالية والنقدية عن متابعة هذه الفنون الحديثة وأخذها بعين الاعتبار لن يؤدي إلا إلى جمود النقد ومزلة، وانفلات هذه الفنون من رقابة الخبرة الجمالية والموضوعية، وفي هذا ما فيه من تأثير سلبي على الجماهير الهائلة التي تجد فيها غذاءً عقلياً وروحياً ومصادر تسلية، مهما كان رأينا في هذه الفنون أو تلك الجماهير.

#### وإن لنا في الخطابة لعبرة:

لا أحد يماري في منزلة الخطابة بين فنون الأدب القديمة، وقد سمي أرسطو بها أحد كتابيه المهتمين جداً في الدراسات النقدية، بل إن كتابه «الخطابة» ذو تأثير مباشر في تحديد المصطلحات والأقسام والفنون البلاغية، وفي هذه المجالات كان تأثيره في البلاغة العربية، إبان نشأتها بدءاً بقدامة بن جعفر، واستمراراً عبر حازم القرطاجني، فضلاً عن تأثيره في الفلاسفة العرب والمسلمين. ولقد شغلت الخطابة حيزاً لا يستهان به من اهتمام الجاهل في



«البيان والبيان» ويجعل منزلتها فوق الشعر، لأن - والتعليل مهم جدا - الخطيب أهم من الشاعر. أو هو عادة أعلى منزلة! هكذا استهانت السياسة بالفن منذ القدم، وأعليت فنون ذوى السلطان على فنون ذوى الفكر والوجدان. ولقد تسلمت أجواء الخطابة جملة وتفصيلا على التصور البلاغي العربي، تبعًا للشعف الأرسطي القديم، إذ من الملاحظ أن العرب لم يعرفوا من فنون الخطابة إلا أقلها شأنًا في مجال الإبداع الفني والتأثير. وذلك لاختلاف النظام السياسي والعمراني، فلم تكن الخطابة السياسية مزدهرة، باستثناء فترات جد قصيرة، ولم يعرفوا الخطابة القضائية، ومع هذا فإن الفكرة المسيطرة في تصور الأساليب تقوم دائمًا أوغاليًا على قائل يتكلم، وسامع ينتلق، وعائلة أوجالات أودرجات من التصديق أو التشكك أو الإنكار تنساب هذا المستمع، مما يدفع التكلم إلى البحث عن قرائن إضافية يضمنها كلامه لجعل مقولته قادرة على الإقناع، ربما أعانت الأمية الفاشية هذا التصور على أن يترسخ، وقد نجد مناسبة لتناقضه فيما بعد، وتكتفى الآن بأن نرى كيف آل الأمر بالخطابة، لعل ذلك أن يكون مدخلًا للبحث عن قيم أسلوبية جديدة تناسب عصرًا يصطنع وسائل مختلفة تمامًا في إقناع الناس على تنوعهم واختلاف مستوياتهم.

يمكن القول بأن عصرنا شهد بعض الخطباء، ولكن هذا لم يجعل دون الحكم بمرث الخطابة. قد يقال إن الطريقة التي تُدار بها الأمور السياسية، الداخلية والدولية، الآن، متنافية للأسلوب الخطابي الذي يقوم على المبالغة والتلفيع والإسراف في الإثارة والتخيل. كما قد يقال إن الإحساس بالزمن أصبح عاملًا مساعدًا في انحسار الخطابة، حيث لم يعد أحد يرحب بالاستماع ساعة أو ساعات لشخص واحد مهما كانت مقدرة أو منزلته. ولكن السبب الحاسم والأساس في إنهاء عصر الخطابة هو أداة التوصل الحديثة: التلفزيون، فالمشاهدون الذين ينتمون إلى نوعيات متفاوتة في الجنس والعمر والثقافة والاهتمام الخاص والميول العامة، هؤلاء المشاهدون في عزلتهم داخل بيوتهم وجلسهم حول الجهاز يشربون الشاي أو يسمرون أو يتناولون طعامًا خفيفًا، هؤلاء جميعًا يحتاجون إلى لغة وأسلوب وإشارات وحجج تختلف تمامًا عن تلك التي يمكن أن تؤثر في الجمهور الكثيف الذي أخذ أماكنه أمام الخطيب في حالة من الحضور الكامل ونوع من الاندماج أو التوحد لا يمكن تحقيقه إلا بالاجتماع!! هكذا اختلف الأمر كثيرًا بتطور النظام

الإداري والسياسي، واختلف فأشأ باستحداث أدوات للتوصيل، جعلت النسب تختلف بين الخطيب وجهوره، أو بين البدع والمتلفي. حتى الخطابة القضائية، لم تعد تعتمد على ذابة الخطيب وقدرته على اللعب بالكلمات، بل على التكيف الفاتوف لموضوع النزاع، والأسانيد الخاصة بالدعوى أو نقيضها، ثم يكون للبيان أثره في إطار هذا الأساس الموضوعي، وهو إطار يقاوم المبالغة والتخييل، وإن لم يرفض التعبيرات العاطفية والصور الافتراضية.

عود على بدء:

ثم تتوارد سلسلة من المؤثرات، نجعلنا نعيد النظر في دور اللغة في العمل الأدبي، وأهمية التحليل اللغوي في اكتشاف أسس الجمال الفني في الأسلوب، فأذكر أنني أجريت حواراً مع علم من أعلام الرواية العربية - هو الأستاذ نجيب محفوظ - وكان من بين ما تحدثنا فيه أولئك الذين يعجب بهم من كتاب الرواية العربية، لعل توهمت أن رجل القصة لن يكون من اليسر عليه أن يعجب بشخص آخر، وبخاصة أن أسلوب نجيب محفوظ قد أطرى كثيراً.

ولنتذكر ما قاله الأب جوميه في رسالته عن «الثلاثية» وخصائص التعبير اللغوي عند نجيب محفوظ، وكان كتاب جوميه لاحقاً لنظر نقاد آخرين تقاطروا ليبحث هذا الجانب عند كاتبنا الكبير، على أن الباحثين في مجالات الشكل الفني، وفي جدية المضمون بل في تقديمته أحياناً، قد وجدوا بعينهم عند نجيب محفوظ أيضاً، والذي أريد أن أخلص إليه أنني توقعت أن ينتجه رضاء إلى أصحاب «المعنى» أو أصحاب «القضية» من كتاب الرواية العربية، ولكنه أخلف توقعي، وأبدى إعجابه الشديد بروايات ذلك الصديق القديم الذي حدثتك عنه في صدر هذه الأسطر، وكان مثار إعجابه المحدد: اللغة.

وحين يكتب باحث لغوي (الدكتور أحمد مختار عمر) دراسة عن «ألفاظ الألوان في اللغة العربية»، فإنه يشير إلى خاصة من خواص السلوك التعبيري بالنسبة للألوان، غير أنه يمكن تعميمه بالنسبة للاستعمال اللغوي بشكل عام، فقد حدد التقدماء الألوان الأساسية في اللغة العربية بخمسة هي: الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأخضر، وقد وصفت هذه الألوان بأنها النواصب المحوالت، أما غيرها من الألوان فبره إليها، فترد

الغيرة إلى البياض، والسرة إلى السواد، والزرقاء إلى الخضرة، والصحة إلى الصفرة، والشفرة إلى الحمرة. وفي حين تتجاهل الفروق بين هذه الألوان غير الأساسية وما تزد إليه، نجد العرب يعمدون إلى نواضع الألوان فيؤكدونها تلمسًا كما يزداد الثرى ثراء، والفقيهُ فقراً - فيقولون: أبيض بقق، وأسود حالك، وأحمر قاني، وأصفر قاقع، وأخضر ناضر. ثم يحطب الباحث على هذا كله بقوله: إن هذا القصور قد يقبل على أنه يمثل مرحلة مبكرة من مراحل اللغة العربية القديمة، أما في فترة لاحقة فلا بد أن يكون العرب قد ميزوا بين عدد أكبر من الألوان، فزاد عدد الألوان الأساسية تبعاً لذلك.

وهكذا يرصد للحمرة مع السواد - مثلاً - سبع درجات لونية: فالأشجع هو الأسود مشرباً حمرة، والأخوي الأحمر المائل إلى السواد، والكميت: الحمرة بخالطها سواد... إلخ، وقس على ذلك الحمرة إذا خالطتها صفرة، والحمرة إذا خالطها بياض. بل قس على ذلك سائر الألوان الأساسية، لتجد في النهاية عددًا لا يستهان به من الألوان. لا يمكن اعتبار أحدها مرادفًا للآخر، قد تتشارك في اللون الأساسي، ولكن هذه «الظلال الثانوية» قد منحتها شخصية خاصة بها، ودرجة غارقة عن غيرها.

نستطيع أن نعود - من ثم - إلى كتاب «الألفاظ الكتابية» الذي نبدأ من قبل لتكتشف فيه شيئاً جديداً، فهو حين يقول - مثلاً - في «باب الفصل بين الشيتين»: «يقال جعلتك ممزراً بين الأمرين، وفارقاً بين الأمرين، وقاصلاً بين الأمرين، وصادعاً بين الأمرين...» وحين يقول أيضاً في «باب العقلة والفاوة»: «فلان غمر، ومغمر، وظغل، وغشى، وغر وجاهل...»، أو يقول في «باب الإشراف»: «يقال: أشرف فلان على الشيء»، وأناف عليه، وأطل عليه، وأوى عليه، وأوفد عليه، وعلا عليه». في كل هذه الأمثلة وما يشبهها لا نجد أنفسنا أمام بضاعة كاسدة قائمة على الترادف، أي وحدة المعنى مع اختلاف اللفظ، إن هناك فروقاً دقيقة، كذلك الفروق التي أفرقتها اللغة في مجال الألوان وتدرجها، وليس الفرق في المعنى وحسب، مع أهمية هذا الجانب، ولكنه فرق في التركيب الصوتي للكلمة، والوزن الصرفي لها، ومجال التصرف فيها، ومآثر استعمالها، والحرف الأخير منها، ونستطيع أن نتأمل وتحلل هذه المفردات والتركيب التي رصدها ابن فارس (أحمد بن فارس تـ ٣٩٥ هـ) في كتابه: «مختبر الألفاظ» في «باب المجموع»، يقول: «رجل جائع، وغرثان... ورجل ساعب، وسبيان، والسفينة: المجاعة، ورجل ضرم، وقد

ضرم ضرباً، والمسحوت: الجائع. والمسحور: الذي به سحر، ورجل وحش: وقد أوحش، وهو من قوم أوحاش: أى جياح. ويقال: بنتا الوحش، وبنتا القواء: إذا لم يكن عندهم طعام. وقد أقوى القوم وأرملوا: إذا نفذ زادهم. والمخمصة: المجاعة، والطورى: ضمر البطن من الجوع. ورجل طيان: وبه شعر: أى شهوة وجوع.

فلعلنا على ثقة الآن أننا فى حاجة إلى كل هذه الكلمات، لأن كلا منها تعنى شيئاً مختلفاً، ليس فى المعنى وحده، ولكن فى التركيب الصوتى، والامتداد، والتصريف، والملاقة بباقى الجملة، والروى (أو الحرف الأخير)، وقرائن الاستعمال المتأخرة فى استخداماتها السابقة.

#### حاجتنا إلى أسلوب جديد:

هذا عنوان محاضرة قيمة ألقاها واحد من أصحاب الأساليب فى أدبنا المعاصر، هو الأستاذ يحيى حطفى (فى جامعة دمشق سنة ١٩٥٩) وضمها كتابه: خطوات فى النقد، يحاول أن يضع يده على موطن الخلل فى تعاملنا مع اللغة، ثم يطرح البديل. يقول:

«إننا فيها نعتقد لن نصل إلى إنتاج أدب جيد فيه نحن أنفسنا أولاً مثقلاً لنا، ثم يصلح ثانياً للترجمة والنقل إلى الثقافة الدولية إلا إذا غطينا بما أجس به فى أساليبنا من عيبين كبيرين: البسوة والسطحية. نعتقد بدلاً منها التحديد أو الحتمية، والعمق، أما اشتراط صفة الصديق لهذا الأدب فأمراً مسلم به» وإذا بشرح مقصده بالموسوعة فإذنه يضع السجع على رأس الأسباب التى تدفع بالأسلوب نحو هذا العيب، حيث يجرى الكاتب وراء الرتين والإيقاع الفارغ دون حرص على المعنى. وإذا عرف أن السجع اللفظى قد اختفى أو كاد، فإنه ينته إلى نوع آخر من السجع لا يزال ينسبل إلى أساليبنا، يسميه «السجع الذهني» وهو «بأن تلقى على الجملة جملة أخرى لا تقيم سجعا، ولكنها مع ذلك، سواء طابقت الجملة الأولى فى إيقاعها أم لم تطابق، وإن كانت المطابقة حادثة فى الأعم، تريد واضح كأنه آلى تلقى الجملة الأولى، فهو زيادة لا طلب لها...

قلنا نقرأ: أقمنا لهذا الأمر دعامة قوية، حتى نجد ورامها؛ وأساساً متيناً، أول أن هذا الأمر داهية كبيرة، لتقع ورامها فى مصيبة عظمى، وهكذا...

تعبيرات كثيرة متداولة وهي بمثابة السجن المفروض على مجموعة من الألفاظ. فقدت في هذا الأسر معناها وكرامتها، تكاد تذكر فيه بعضها بعضاً. مثل قولهم: في سهولة ويسر، في خفة ورشاقة، في دعة واطمئنان، في خفر وحياء...»

يربط يحيى حقي بين ميوعة الفكر وميوعة اللغة، فكل منها يقضي إلى الآخر، فحيث لا يُعنى الكاتب - أي كاتب - بريادة موضوعه، وسير أعماق تجربته، وارتداد عوالم الثقافة المتنوعة ليرى رؤيته، فإنه يجد نفسه مدفوعاً إلى هذه القوالب الجاهزة المترجمة بالأصباغ الزائفة. هذا التحفظ نحو ضرورة التزام التحديد مكمل لما طرحناه في الفقرة السابقة من أهمية الوعي بالفروق المختلفة بين ما يظن أنه من المترادفات، وقد يكون من الحق ما أشار إليه يحيى حقي، (مستمداً على رأي الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه: دلالة الألفاظ) من أن العربية غُلبت باللفظ أكثر من المعنى، ويوسيقى الكلام لا بضمونه. وأن هذا هو السبب - فيما يرى - في انعدام رباط القصيدة وفق انعدام الدقة في كثير من الدلالات.

لا يعني هذا القول - فيما نراه - التهمين من عنصر الموسيقى في اللغة الفنية، فالحق أنه لا شعر، ولا فن بغير موسيقى، ليست الموسيقى مجرد إيقاع ينظم طريقة القراءة للشعر، ولكنها - بالإضافة إلى ذلك، سواء كانت فيها اصطلاحات على اعتباره من الشعر أو التثر - سياج نفسي شفاف يرتفع بين القارئ أو السامع - وبين الواقع المباشر القريب، يعيش بكل طاقاته المدركة في إطار الواقع البديل الذي يصنعه الأثر الأدبي. هذا فضلاً عن أن الموسيقى تستطيع أن تصل - بفضل هذا الصنيع - إلى غايات ومعان وإيهامات ما كانت اللغة تستطيع أن تبلغها بغير الموسيقى.

من هنا نقول إن الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الأسلوب الفني، وهي ليست خاصة بالشعر، وإن تكن خاصة شعرية، ولكن لا يفهم قولنا على غير وجهه الصحيح فإننا لا نشير إلى الموسيقى اللفظية، فقد نال السجع حقه من التهمين، ولا يختلف عنه البحر الشعري إذا ما جعلت موسيقاه في يد «النظام» هدفاً في ذاتها، وإنما نعني على التحديد ذلك التوافق الرائع بين التكوينات الصوتية للجملة، وإيقاع الكلمات، وحروف الوقفات، واستعدادات الجمل وعلاقاتها، وتكرار أو تباين الكلمات والأصوات فيها - وبين الحالة الشعورية التي يعبر الكاتب عنها، لا يختلف ذلك بين شعر ونثر، بين قصة

ومسرحية، بين سماع إذاعي أو مشهد تلفزيوني، لأنها جيمًا ينبغي أن تحقق الشرط الأول للغة الفنية، وهو التعبير عن خوالج إنسانية عميقة، لن تكون إلا برعاية الدقة التعبيرية، وإذا بلغ الكاتب المدح هذه الدقة فإنه قد حقق الموسيقى أيضًا، لأنها الامتداد الأكثر عمقًا لهذه الدقة، الامتداد الذي يتجاوز باللفظ والجمله والتركيب - الدلالة المعجمية، إلى الدلالة النفسية والشعورية.

#### من المتبع إلى الشراب:

بدأ النقد الأدبي العربي من نقطتين صحيحتين، ولعلهما مصدر ما فيه من قوة وقدرة على الاستمرار حتى اليوم، برغم تطوّر النظريات النقدية، وتعددتها.

الأولى: أنه اهتم بالجزء، بل بجزء من الجزء، فلم يتوجه نحو الجملة، أو التعبير، بل بدأ بالكلمة، وتوقف عندها طويلاً، أكثر من ذلك لقد اهتم بالحرف، أو بالصوت اللغوي، ثم مضى عن هذه البداية الدقيقة إلى الأصوات أو الحروف المتجاورة، ليلتقي من خلالها بالكلمة، ثم بالكلمات التي تصنع جملة ومن ثم يناقش العلاقات التبادلية بين مكونات الجملة الواحدة، أي تأثير كلمة في أخرى سابقة أو لاحقة، وتأثيرها بها في نفس الوقت.

أما النقطة الثانية فهي أن النقد العربي بدأ وازهر وحقق منجزاته المهمة في المجال التطبيقي، أو النقد العملي، ولم يكن كثيرًا بوضع النظريات.

هذا هو المتبع الصافي الصريح الذي بدأت منه الدراسات النقدية والبلاغية، تنلمسه في ملاحظات اللغويين والرواة، كما نجده في تعليقات الأدباء من أمثال الجاحظ، بل في تحليلات علماء الكلام من أمثال بشر بن المعتز، في صحيفته الشهيرة.

وقد ظهرت الصناية بالأصوات منذ فترة مبكرة، حتى وضع الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) معجمه «العين» على ترتيب مخارج الحروف، وقد لا يشغلنا الآن تزييفه للبلاغة، أو تصويره وترتيبه لموسيقى الشعر، ولكنه يأخذ مكانه في صميم موضوعنا حين يفسر أسباب التلازم والتناظر في الألفاظ، فيقول:

فيها نسبة إليه الرمائي:

«وأما التناظر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد، أو القرب الشديد، وذلك

أنه إذا بعد البعد الشديد كان ينزلة الطفر، وإذا قرب القرب الشديد كان ينزلة مشى المقيد لأنه ينزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه، وكلاهما صعب على اللسان، والسهولة من ذلك في الاعتدال، ولذلك وقع في الكلام الإدغام والإبدال.

وسواء كان هذا التعليل موضع تسليم، أو يقبل المناقشة - كما فعل ابن سنان الحفاجي الذي قرر أن التناثر لا يكون في تكوين الكلمة، من أصوات متعاقبة، بدليل كلمة «آلم» فإنها فصيحة غير متناثرة، ومن ثم يكون التناثر وفقاً على الكلمة المكونة من حروف قريبة المخارج - سواء هذا أو ذاك فإن إختضاع الصوت أو الحرف للتعليل في ذاته - من حيث المخرج والجهز والمهمس إلخ، ومن حيث ملامته للتركيب مع غيره يؤكد اهتمام القدماء بأساس البناء اللغوي، واللينة الأولى في الأسلوب، وهو الحرف، ثم الكلمة والحرف هنا يعنى الصوت، كما تعنى الكلمة، التركيب الصوتي.

ويمكن أن نتلمس مواضع أخرى تدل على هذا الاهتمام «بالوحدات» المكونة للجملة، ثم بشكل الجملة ونظامها، مثل عرض وتعليل سبويه للتقديم والتأخير في نظام الجملة فقد أشار إلى الدواعي البلاغية التي تتجاوز الصحة النحوية المجردة، فالمفعول يتقدم على الفاعل في: «ضرب زيداً عبد الله»، «كأنهم إنا يقدمون الذي بيانه أهم هم».

وهذا الداعي نفسه - العناية والاهتمام - يمكن أن يتقدم المفعول على الفعل في مثل: «زيداً ضربت»، ولا يهصر سبويه داعي التقديم في العناية والاهتمام وحسب، بل يتلمس أموراً أخرى أكثر دقة، كإرسال الكلام على اليقين ثم طرود الشك، في مثل: «هذا أخاك أخوك»، وقد تصدى البلاغيون التأخرون لهذا التعليل ورأوا أن التقديم يفيد الاختصاص أكثر مما يفيد العناية بالاهتمام، ومع هذا فإن الخلاصة صحيحة، وهي أن بداية البلاغة والتقدم على أبدي التحوين واللغووين والرواة كانت بداية سليمة، لأنها ألغت نقطة انطلاقها من أساس متين هو الصوت اللغوي، أو الحرف، وتدرجت منه إلى الكلمة، ثم إلى نظام الجملة، ولم تنظر إلى هذا النظام نظرة آلية مفرقة، بل نظرة ذاتية نفسية مرتبطة بالموقف والقاتل والسامع، وهذا لم يكن غريباً أن تكون أمثلة التمرد على القاعدة النحوية أو التركيبية أكثر من الأمثلة المؤكدة لصرامة هذه القاعدة.

ومن ثم لم يكن غريباً أن تكون نسبة عالية جداً من أمثلة وشواهد النحو من الشعر،

الذي هو في صميمه محاولة خروج مستمرة على الدلالة المعجمية. وعلى الاستعمال النمطي للغة. أي أنه استعمل فيها لا يصلح له - وهو النحو - ليتجاوز إلى ما هو أصح له. وهو البلاغة.

ومن هنا كان النحاة واللغويون من واضعي أسس البلاغة العربية من حيث لا يتعمدون ذلك.

تبقى قضية «السراب» ودور النقد العمل في القرار نظرية نقدية عربية. وهو ما سنحاول أن نشير إليه بكلمة.

#### المجموع والمفرد:

لقد بدأ البلاغيون والنقاد من هذه البداية السليمة التي سبق إليها الرواة واللغويون ثم النحاة، أي البدء بأصغر وحدة في الكلام، وتطوروا بها إلى مدى ليس بالقصير، ولكنه لم يصل بهم إلى النهاية الحقيقية لرحلة البحث في أسرار الجمال الفني. حين تتوقف عند كتاب مثل «مفتاح العلوم» للسكاكي (يوسف بن أين بكر على السكاكي - ت ٦٢٦ هـ).

نجد مادته قائمة على بحوث في مجالات: الصرف والنحو، والمعاني والبيان، والديج، والاستدلال، والعروض، والثقافية.

فإذا كان هذا الكتاب يُصنّف عادة بين كتب البلاغة، فإن هذا المحتوى في ذاته يدل على اتساع أفق المؤلف وعمق بصيرته في تحديد مفهوم البلاغة، من حيث هي معالجة للأسلوب في جميع هذه المستويات التي يعنىها علم الصرف واهتمامه بالأسول وحروف الزيادة، ودلالة الزيادة، والاشتقاق، ومستوياته الثلاثة، وفي مقدمة السكاكي لكتابه يشير إلى أن النحو لا يتم إلا بعلم المعاني والبيان.

وقد سبق عبد القاهر إلى الربط بين النحو وعلم المعاني. غير أن السكاكي يرى أن علم المعاني لا يتم - هو الآخر - إلا بدراسة الحد والاستدلال. أي المنطق بشكل عام. وإذا فإن التحليل الفني للأسلوب - عبارة عنصرية - لا يتم إلا بالوفاء بحق هذه العلوم جميعاً. يقول السكاكي - في مقدمة القسم الأول - عن علم الصرف: «إن اعتبار



الأوضاع في الجملة مضبوطة أدخل في المناسبة من اعتبارها منتشرة، وأعي بالانتشار وورودها مستأنفة في جميع ما يحتاج إليه في جانب اللفظ من الحروف والنظم والهيئة، وكذا في جانب المعنى من عدة اعتبارات تلزم، وبالضبط خلاف ذلك.

وتفريه أن إيقاع التقريب الموصول أسهل من البعيد، وفي اعتبارها مضبوطة تكون أقرب حصولاً لاحتياجها إذ ذاك إلى أقل ما يحتاج إليه من خلاف ذلك، ويظهر من هذا أن اعتبار الأوضاع الجزئية، أعي بها التناولة للمعاني الجزئية يلزم عند إمكان ضبطها أن تكون مسبوقة بأوضاع كلية لها.

وهذا الاقتباس أقوى دفاع عن السكاكي، وأهم موجبات توجيه اللوم إليه من البلاغيين المحدثين.

ذلك لأنه يقدم أفكاراً ومبادئ قوية، واسعة المدى، ولكن التركيز الحاد في العبارة يدفع بها إلى الالتباس، وربما التناقض، مما يجعل الهدف غامضاً أو غير مكتشف، وقد يعني في النهاية أن معلم البلاغة خائنه بلاغته في ذلك.

وليس لنا إلا أن نجتهد في فهم عبارة السكاكي، غير أننا نضعها في ضوء عبارة أخرى تصدرت الباب الثاني مما كتب عن علم الصرف تحت عنوان: «في الطريق إلى معرفة الاعتبارات الراجعة إلى الهيئة»، إذ يبدأ فيذكر أن القاعدة هي: «مراعاة الضبط ونجيب الانتشار»، فيقول: «اعلم أن الطريق إلى هذه الاعتبارات على نحو الطريق إلى الاعتبارات الأولى، من انتزاع كل عن جزئيات، وسلوكه هو أن نعد لاستقراء الهيئة فيما يتناوله الاشتقاق منطقياً بين مناسبتها رد البعض إلى البعض عن تأمل تتفتح له أكمات المناسبات المستوجبة للرعاية، هناك مصروف الاجتهاد في شأن الرد إلى اعتبار أبلغ ما يمكن من التدرج فيه، فاعلا ذلك عن كمال التنبه لمجاريه وشواهد وما يضاد ذلك، ضابطاً لها كل الضبط في أصول تستبطنها وقوانين، وكأني بك وقد ألفت فيها سبق أن أكون النائب عنك في فطانة الاستقراء ومداحض التأمل... إلخ.

لقد استعمل السكاكي لفظي: الضبط والانتشار في داليتين بينهما اختلاف. يقرر في النص الأول أن الضبط أدخل في المناسبة من الانتشار، وهذا يعني - فيما نرى - أن صياغة الكلام في حدود القاعدة وكما تتطلب أصول علم الصرف والنحو أدخل في أسس

هذا العلم من مخالفة النظام الآلي الطبيعي للجملة وللکلمة.

لكنه لا يلبث أن يشير إلى أن هذا الكلام القاضى للقاعدة هو الأقرب إلى السهولة، أما الانتشار فإنه الذى يحتاج إلى جهد لأنه وإن خالف القاعدة فإنه ليس عشوائياً فى ترتيبه، وإنما يخالف لأسباب طارئة، فوجود الكلمة أو الجملة على نظام مستأنف، أى مبتكر من عند الكاتب يحتاج إلى اكتشاف تعليل أو سبب لهذه المخالفة، نصير به هذه الأوضاع المستأنفة أدخل فى النظام - بهذا المعنى - من عضوها للنظام الآلى المسبق الجامد، فهذا النظام المبتكر وإن يكن جزئياً ينبغي أن يستمد من تصور كلى، وأن يكون تقريباً عليه، وعودة إليه.

وهذا ما يعنيه النص الثانى، وإن يكن فى ظاهره محدوداً برعاية الأصل فى الاشتقاق، لكن فكرة علاقة الجزء بالكل، أو صدور الجزئى عن كلى لا تزال راسخة، وهذا يتطلب استقراء المفردات والتركيب والعلاقات، «ورد البعض إلى البعض عن تأمل تتفتح له أكمال التناسبات المستوجبة للرعاية، وهذا يعنى - فى النهاية - إكتشاف «شبكة» العلاقات فى العمل اللغوى وخصائص الأسلوب كما تتجلى فى علاقة الجزء بالكل من حيث توارد ظواهر صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية ومنطقية، ومحاولة اكتشاف دافع أساسى وراء هذه السلسلة من الظواهر المميزة. فالسكاكى يرى أن هذا الانتشار ليس خالياً من المعنى، إنه مخالف للضبط، ولكنه يخضع لنوع آخر من الضبط ينبغى اكتشافه بالاستقراء أولاً. ثم بالتأمل الذى «تنتج له أكمال التناسبات المستوجبة للرعاية» بعد ذلك.

#### الكلمة الشعرية:

لم تكن القفزة الزمنية بين متقدمى التحويل ومتأخرى البلاغيين بغير هدف، لقد أردنا أن نكشف مسار الفكرة من البداية إلى النهاية.

وطبى أن البلاغيين لم يتوقفوا عند ما بدأ به علماء اللغة، لقد شاركهم البدء من الجزء، والعناية بالكلمة، والجملة، ولكنهم تجاوزوهم إلى إبراز أهمية النطق وصلته بالقواسم والشعور، فلم تعد الكلمة مقبولة أو مرغوبة بمجرد أنها مؤلفة من حروف أو أصوات متوازنة فى قرب أو بعد الخارج، وإنما أصبح هذا الجانب الآلى جزءاً من أسباب الجمال،

وليس كل هذه الأسباب. إن تاريخ الكلمة وما حملته من معانٍ عبر مراحل استعمالها، وارتباطها بمواقف وحالات نفسية، وموقعها بين جاراتها من الكلمات الأخرى. كل ذلك أصبح يحدد درجة الجمال في هذه الكلمة.

والذي لم يصل إليه اللغويون أو البلاغيون هو الامتداد بهذه الرؤية إلى درجة من التسامح تمنح العمل الأدبي كله في إطار موجد، وتتطرق إليه كالتسريح الممتد لتأخذ الكلمة أو العبارة موقعها في هذا النسيج الشامل. ومن ثم يدخل عامل التكرار والمغايرة والمخالفة والاشتراك والثبات والتضاد... إلخ في إكسابها قدرًا من الحسن أو الأهمية، من حيث الجرس الصوتي والدلالة معًا. حين يشير ابن سنان الحقاقي (صاحب: سر الفصاحة - ت ٤٦٦ هـ) إلى أن تسمية الغصن غصنًا أو فتنًا أحسن من تسميته عسلوجًا، وأن أفصان اليان أحسن من عساليج الشوخط في السمع، فإنه كان يعلن عن دور الذوق في انتخاب ما نسمح به قوائم الأصوات واللغة. وقد يارى البعض في وجود ألفاظ شعرية وغير شعرية، وقد تكون مع هؤلاء من حيث نكر أن يكون اللفظ معزولاً عن سياقه قابلاً للحكم له أو عليه. إذ يرتبط اللفظ بوظيفته وموقعه، ولا وظيفة أو موقع في عزله عن المعنى. ومع هذا فإننا نحترم تفرقة القدماء بين نوعين من الألفاظ حتى قالوا: القلب والفؤاد والكبد والشحار والنحر والجيد والتراب والصدر والتغر والتناهي والريق - من ألفاظ الشعر. بخلاف: الملح والخلق والأخراس والأسنان والمعدة والبطن والأمعاء والطحال. فكما نرى فإنها جميعًا ليس فيها ما يكره من ناحية التركيب الصوتي، وهي متقاربة المعنى، ودلالاتها جميعًا حسية. فكيف فرّق الذوق بينها؟ أغلب الظن أن ذلك يرجع إلى «تاريخ» الكلمة، ونقلها في الاستعمال، واعتيادها القدماء إلينا في صحة من الألفاظ ذات المعاني التي تعبرها باللون والرائحة والهيئة.

قد نجد كلاً من أحراس الجعر، وأسنان الذئب، وبهذا يتحدد مجال الاستعمال، إلى أن يفتح شاعر كبير عالم هذه الكلمة. أو تلك، فيضنها بعقريّة إدراكه في سياق جديد.

فلم يكن غريباً أن نجد «الأسنان» في شعر الغزل، بل في الغزل العذري الذي زعموا أنه غاية في السمو الروحي والبعد عن مطان المادة والشهوة.

ولعلنا نذكر كيف حكموا على كلمة «أبضا» بأنها غير شعرية، إلى أن قال شاعر آياتها

المشهورة عن ورقائه الخوف بالضحى، وختمها بقوله:

غير أنى بالجوى أعرفها وهي أيضًا بالجوى تعرفنى

وبهذا البيت حصل على البراءة له «أيضًا» وأصبحت في منطقة المسموح به، بعد أن كانت ضمن المنوعات.

لنقل إذا إن اللفظ بدايةً صحيحة، والصوت ركيزة أساسية، والدلالة والسياق يحولان دون استبعاد المعنى المعزول والتركيب الصوتي يمنح درجة اللياقة الفنية، ولنقل ثانيًا: إن الألفاظ محكومة بتاريخها، كما أنها محكومة ببنائها وتركيبها مع غيرها، وإثنا لهذا يمكن أن: تتبادل مواقع الجودة وعدم الجودة.

ولنقل ثالثًا وأخيرًا: إن هذا المبحث قد نال قدرًا لا يستهان به من اهتمام المتقدمين والمتأخرين، ولكنه لم يصل إلى غايته لتأخر اكتشاف مفهوم الوحدة في العمل اللغوي.

ثم جاء عيد القاهرة:

لقد اقتربنا أكثر من مرة، من المنطق الذي يحكم النظرية البنائية - أو البنوية - في تحليل العمل الأدبي، ولكننا نجنيها الإشارة أو التنظير، رعاية لاستغلال مناهج النقد والبلاغة في لغتنا، ولأن أوجه التناظر أو التشابه في رأينا في حدود الكلمات أو الإشارات العابرة، ولم تصدر عن إدراك نظري عميق، وأكثر من ذلك لم نوضع مطلقًا - تقريبًا - موضع التطبيق.

وهذه هي المسألة الثانية التي أشرنا إليها من قبل، فإنه يرغب أن النزعة العملية هي الغالبة على تيار النقد العربي، فنادرًا ما نجد هذا النقد العمل يستند إلى معالم نظرية واضحة.

وهذا يعني مرة أخرى أن المبدأ صحيح، لكنه لا ينتهي إلى غاية سليمة من الوجهة المنهجية، وهذا ما قصدناه بالربط بين المنهج والسراب...

فليس هناك مصب محدد، تنتهي إليه الروافد كما ينبغي أن يكون عليه الأمر، إلى أن جاء الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) الثمرة الناضجة لمئة قرون من

الثقافة الشفوية والمدونة، وكان اعتدائهم، أو لنقل تنظيمه لأفكار واجتهادات سابقة، وإضافاته الذوقية، ويصره بأوجه الاختلاف في الأساليب، مما تجمع أخيراً تحت عنوان «نظرية النظم» عملاً قذاً في تاريخ البلاغة والنقد.

«ونظرية النظم» تبدأ بملاحظات عامة في «أسرار البلاغة» لتستقر على أسسها وتأخذ مجراها التطبيقي كاملاً في «دلائل الإعجاز» ونحسب أن الذين يرون أن هذه النظرية قد قصد بها عبد القاهر أن يلغى التناقض بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى في النقد الأدبي، يتعجلون بتسجيل هذه الفكرة اعتماداً على كلمات «أسرار البلاغة» ولو أضعوا النظر في «دلائل الإعجاز» لانتبهوا إلى ما انتهى إليه الدكتور محمد مندور (في كتابه: النقد المنهجي عند العرب)، من أن مذهب عبد القاهر هو أضح وأشد ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا في أيامنا هذه، وهو مذهب العالم اللغوي السويسري فردناند دي سوسير. لقد سبق عبد القاهر فلفظن إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات. يقول:

«ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة، والتباين عنها إلى ما يتألفها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ، كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف. ويُعتمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب... وفي ثبوت هذا الأصل، ما تعلم به أن المعنى الذي كانت له هذه الكلم بيت شعر أو فُصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل...»

أما في «دلائل الإعجاز» فإن عبد القاهر ينطرق إلى تفاصيل تكتنف عن رؤيته النقدية الأصلية ومنهجية الجديد - الذي لا توافق على وصفه بمجرد التوفيق بين اللفظ والمعنى - إذ يرى العمل الفني، في شكل شبكة من العلاقات، وحداثتها الصوت اللغوي، والكلمة، ثم العلاقة، والموقع. يقول:

«هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة، حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له، عن صاحبيتها على ما هي موسومة به؟ حتى يقال إن رجلاً أدل على معناه من «فرس» على ما سُمي به؟ وحتى يتصور في الاسمين الموضوعين شيء»

واحد أن يكون هذا أحسن نياً عنه، وأبينّ كشفًا عن صورته من الآخر؟ فيكون «الليت» مثلاً أدل على السمع المعلوم من الأسد. وهل يقع في وهم - وإن جهد - أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعا فيهما، من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مأثوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية؟ أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، وما يكده اللسان أبعد؟ وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيح، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملازمة معناها لمعاني جاراتها. وفضل مؤانستها لأخوانها؟ وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلاصه: قلقة ونابية، ومستكرهة، إلا وعرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الانغلق بين هذه وتلك من جهة معناها، وبالقلق والتوتر عن سوء التلازم، وأن الأولى لم تلتق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لِقْناً للثانية في موداهاتها.

هذا إجمال، أو مقدمة لما يريد شيخ النقاد التقدماء من نظرية النظم. الأساس الأول فيها أنه لا تتفاضل بين الأسماء في الدلالة على المسمى، ولكن هذا لا يعني ألا تتفاضل بين الأسماء في الاستعمال، وقد أسرع إلى بعض الحواطر أن القول باستعداد اللفظ للفرد لقيمته الجمالية من موقعه في السياق يعني ألا فضيلة له في ذاته، ولكن استعادة كلمات عبد القاهر تشير صراحة إلى فضل كلمة على مرادفها، أو كلمة على أخرى من حيث الألفة والحلقة والامتزاج وسهولة النطق، هذا يعني في النهاية أن «الصوت اللغوي» لم يستقل من اعتبار عبد القاهر، وأن تركيب الكلمة في ذاته يكتسب أهمية بالغة في صميم نظرية النظم ذاتها، لأن الملازمة والمؤانسة بين لفظ وآخر، مما أشار إليه، لا تتوقف عند المعنى الجرد، بل المعنى المجسد في بناء للفظي وعلاقات صوتية ثم دلالات معنوية بعد ذلك.

دعنا من تبسيطه الشديد في شرح مراده من النظم: «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نجت فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها» فإنه لا يريد أن يقول في شكل نصيحة للمؤلف المبدع: اتبع في أسلوبك الفني قواعد وأصول تركيب الجملة كما قررهما علم النحو، بل يوجه هذه النصيحة التحذيرية إلى الناقد، ومؤداها أنه إذا أحسست بروعة البناء الفني للأسلوب، فإن في هذا البناء نفسه سر الجمال، وعليك

اكتشافه من خلال سلسلة العلاقات التي تحكم أركان التعبير اللغوي، من حيث التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والفصل والوصل... إلخ، وهذا عمل نال لاستكشاف وجوه الاختيار كل مفرد بذاتها، وممزج باستقصاء الصور الفنية الماثلة في ألوان المجاز المستخدم، وما بين هذه الصور من علاقات، وإذا كان عبد القاهر قد أورد في نماذجه التطبيقية أمثلة تكشف عن جمال التجنيس، مثل قول الشاعر:

ناظره نفيًا حتى ناظره أو دعاني أمت يا أو دعاني

ومثله كثير، فإن هذا يعني أنه نظر إلى البناء الصوتي نظرة متوسعة، وليست قاصرة على التلازم أو السهولة في اللفظ المفرد، بل تنهد حتى تأخذ شكل الإيقاع التناغم على مساحة الجملة كلها.

وهذا يعني في النهاية أن الأمثلة المباشرة التي استعان بها في تبسيط معنى النظم: زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق... لم يرد منها إلا الإشارة إلى الفروق الدقيقة التي ينبغي أن يحتاط الناقد في تلقيها وتفسيرها واستخراج مكنون معناها بعد أن يكون قد اهتمنى إلى وجه الملاممة واليسر لها في موقع كل مفرد منها.

ولا يقصر عبد القاهر نظريته إلى التأثير أو العلاقات على أنه تأثير متقدم في متأخر، وإنما يرى التأثير مائلاً في علاقة تبادلية تتحرك في الاتجاهين في وقت واحد. يقول: «وأعلم أن ما هو أصل في أن يلقى النظر، وبمض المسلك في توحى المعاني التي عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشند ارتباط تان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضمها في النفس وضماً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال اليأس يضع يمينه هنا في حال ما يضع يمينه هناك، نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعها بعد الأولين، وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره، وقانون محيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة».

وإذا لم يكن هدف هذه الكلمات تقديم دراسة عن عبد القاهر، بل التنبيه إلى منهجه، من حيث نحن مقلدون على ما يذكر به، فإننا نكتفى بإيراد نموذج صغير جداً من تحليلاته اللغوية وفق نظريته في النظم. يقول في قول ابن المعتز:

ورأى على إشفاق عيني من العدا لتجمع متى نظرتُ ثم أطرقُ

«فترى أن هذه الطلاوة وهذا الطرف إنما هو لأنَّ جعل النظر بجمع وليس هو كذلك، بل لأنَّ قال في أول البيت «وإنَّ» حتى دخل اللام في قوله «لتجمع» ثم قوله «وإنَّ» ثم لأنَّ قال «نظرة» ولم يقل «النظر» مثلاً، ثم لكان «ثم» في قوله: «ثم أطرق»، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف، وهي اعتراضه بين اسم إن وغيرها بقوله: على إشفاق عيني من العدا». وعبد القاهر يدخل موسيقى الشعر في اكتشاف عناصر الجمال في الأسلوب، وإذا فإنَّ «الإيقاع» عنصر أساسي في بناء أسلوب فني، وتحليل اللغة لا يعني إهمال الجانب الصوتي، فاللغة - في النهاية - أصوات مركبة، وإذا كان قد سكت عن أهمية المقاطع الصوتية في هذا البيت، فإنه قد فعل بالنسبة لأبيات أخرى، حتى لقد نثر قول ابن المعتز:

سألت عليه شِعَابُ الحُيَّ حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فَجَعَلَهُ: «سألت شعابَ الحُيَّ بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره» وفيه إلى البون الشاسع بين البيت، وتركيبه تركيباً نثريةً، وليس الفرق هنا فرقاً في التقديم والتأخير وحسب، من الصحيح أن عبد القاهر اهتم بوقع الجائزين والطرف، ولكن تغيير موقع أي واحد منها لا يعني مجرد تغيير للنظم، أي للترتيب والعلاقة، بل يعني تغيير أو تحطيم الإيقاع أصلاً، وهذا أمر مسلمٌ إنَّه هو مرتبط بمواقع وترتيب الكلام في الجملة، بل إن عبد القاهر يقرر: «إنَّ في الاستعارة ما لا يمكن بانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته».

هل يعني هذا كله أن عبد القاهر قد سبق إلى النظرية البنائية؟

إننا لم نرد أن نقول ذلك على التحديد، ولكن عبد القاهر لم يكن بعيداً عن جوهر هذه النظرية، وإذا كان العرف البلاغي قد وصف اللفظ المفرد بالقصاحة والأسلوب بالبلاغة، فإن هذا الناقد قد وصف الكلام بالقصاحة، كأنه ينظر إلى الكلام المركب وكأنه كلمة واحدة، غير أن عبد القاهر لم يقم بتحليل نص شعري، في صورته الكاملة، وهذا النقص لاحق بأكثر الدراسات النقدية العملية في ترانثا، حتى أولئك الذين شرحوا بعض القصائد، مثل شراح العلقات، ودبيان الحماسة، وقصائد المتنبي، كان شرحهم يزحف في



أعقاب الشاعر بيتاً بعد بيت، دون أن يُعنى هذا الشرح بإلقاء نظرة شاملة على خريطة القصيدة، أو بنائها الشامل، وحركتها الشاملة.

لقد كان عبد القاهر مبدعاً حَقّاً في تحليلاته لنماذج الشعر التي اختارها، ولكن الاهتمام بالجزء يجذب الانتباه إلى حيوية المعنى، وهذا هو بالضبط ما فعله عبد القاهر، أما اكتشاف آفاق العمل الفني في تكوينه الشامل، فإنه يجذب الانتباه إلى مساحة المعنى ويضفي أهمية على الشكل، الذي ينبغي أن يكون حاضراً في كل تقويم نقدي جاد، لأن العمل الفني - في النهاية - شكل يتكشف عن معنى.

## نحو تصور عام

سنحاول أن نستكشف الإطار العام الذي يحدد آفاق هذه الفصول، ويرز ما بينها من تكامل. نهدف بالتعرف على مشكلة اللغة الفنية، وطبيعتها بشكل عام، ثم نتغلغل إلى نسيجها ودعاماتها، لنستوفي الإطار، بتجاوز الجزء إلى الكل، أو الصورة إلى البناء. وعبر هذا الخط المساعد نتحدد معالم النظرية، بالأسس الجمالية للتصوير الفني. وتأتي بدراسة تطبيقية صادرة عن خبرة ودراية بممارسة الإبداع، وباستخدام المصطلح النقدي في الوقت نفسه. إن ميدانين موري صاحب واحد من الكتب الأساسية التي ناقشت مشكلة الأسلوب، ومن ثم لا بد أن نعطيه فرصة الإدلاء ببيئته. (نتذكر كلمات يحيى حقي في بحثه عن أسلوب جديد)، ويهتم بتوحد شواخص الكون في تنظير الإحساس وتجسيد الشعور.

هذه ست مقالات لستة من المفكرين والنقاد، تختلف طولاً وقصراً، كما يختلف كتابها في درجة القبول بالنسبة للقارئ العربي، وتختلف أوجه الاهتمام فيها، غير أنها تتفق في بؤرة واحدة، تحاول أن تكشف عن طبيعة اللغة الفنية.

ولها عدا مقالة ت.س. إليوت عن «البلاغة والمسرحية الشعرية» فإن البقية فصول مختارة من كتب لها ثقلها في عالم النقد الأدبي.

وقد نجد التعبير مكتوباً والفكرة واضحة، ولكن هذا لا يعني السطحية أو السذاجة، وإذا كانت «البنائية» هي ما يشغل نقادنا الآن، فإنها ليست بالاتجاه المستحدث في النقد العربي - كما سبق القول عن الشيخ عبد القاهر الجرجاني - فضلاً عن النقد الغربي، الذي اعتبرها ترفيحاً على منتهى البحث في اللغة، ومهما يكن من أمر فإن الفرق بين النقد اللغوي، والنقد البنيوي لا يرجع إلى «حجم» الاهتمام بالعمل الفني باعتباره تركيباً لغوياً يعود إلى وحدات صغيرة ذات طابع ووظائف محددة يمكن اكتشاف خصائصها، بل يرجع إلى «مساحة» العمل الفني من حيث هو تركيب لغوي مؤطر، ينبغي أن تستكشف

جزئياته أو وحداته الصغيرة من خلال ارتباطها أو انتشارها داخل الإطار لتعلن عن خصائص مميزة.

لم يكن النقاد العرب وحدهم الذين انقسموا أمام العمل الأدبي إلى نقاد يهتمون بالمعنى ويرجعون إليه قيمة ما يشعرون به من متعة ولذة، ونقاد يهتمون باللفظ ويرونه المصدر المباشر لهذه المتعة.

لقد انقسم النقاد عبر كل العصور إلى هذين القسمين، والمذاهب الأدبية الغربية، بدءاً من الكلاسيكية، وليس انتهاء بأدب العبث والسخط واللاانتباه.. ليست إلا جدلاً مستمراً بين الاهتمام بالمعنى (الذي يتحول أحياناً إلى رفض المعنى) والاهتمام باللفظ، الذي يدمج الأدب بالزخرفة والموسيقى، ويريد أن يحقق من خلاله ما يحققه تأمل النفوس وسماع الألحان... مجرد شعور لا يتحيز في فكرة، وإحساس لا يمكن تجريده في معنى، ومع هذا الخلاف الذي استحكمت أحياناً دون أساسين كافية للفصل والحكم، فإنه من نافذة القول أن نقرر أن أيّ تغيير في اللفظ، هو تلقائياً تغيير في المعنى، والعكس صحيح، وهذا بالطبع غير القول بأن أحدهما ينبغي أن يغفل عن الآخر.

ما طبيعة هذه اللغة الفنية؟ هل هي وحى الموهبة، يصنعها الكاتب المبدع، وكأنها تبع تفجير من داخله لا يمكن السيطرة عليه؟ أم أنها ولادة المعاناة والدراية، معاناة الإحساس والتأمل والتفكير المركز على الموضوع، والدراية باللغة وإمكانات الكلمات والتركيب؟ ستفاد دائرة الجدل النظري بين الآراء المتعارضة، وننوقف عند فقرة - نستأذنك أن تطول بعض الشيء - اقتبسناها من كتاب The Problem of Style لمؤلفه F. M. Murry وفي هذا الاقتباس يحاول أن يعبر عن معنى أو فكرة، ولكن العبارات لا تروق، ومن ثم يلغى ما كتب، ويعيد المحاولة من جديد. لم نسجل نص المحاولة الأولى، إن نقده لها سيكشف عن وجه القصور فيها، لكن ما ينبغي التنبيه إليه، هو أن محاولة الكتابة لم تستهدف البحث عن «القاط» غير التي كتبها وحسب، بل عن أبعاد أو أعماق، للفكرة التي يحاول أن يعبر عنها. وستضع هذا أكثر حين يقتبس «ميدلتون موري» نفسه من أشعار شكسبير، ما يكشف بحق عن مفهومه للغة الفنية، تلك اللغة التي تتأزر كل طاقاتها الصوتية والتركيبية والمعنوية والموسيقية، لتصنع حالة شعورية محددة.

\*\*\*

«... إلى أنى يذكاني الفطري، ومن ثم أحاول أن أكتب الافتتاحية مرة أخرى:

«إلى حزين.. حزين، حين أفكر فيها أتوقع من ضرورة ضغط عمل يستهلك عاماً  
لأنجزه في ثلاثة أسابيع، ولأن أعيش بلا شمس في بيت ومدينة بنيناها لشعاع الشمس  
دون غيره، الريح الباردة نجوس حول النوافذ، وشجرة الخوخ في الحديقة قد أزهرت  
مبكراً قبل الألوان، فعرّأها البرد والريح من زهورها، وأنا أيضاً أعيش حالة من  
الانقصار».

أرجو ألا تتصور أنّ لدى من الوقاحة ما أقدم به إليك النموذج السابق كمأثرة  
أسلوبية أو إنجاز في الأسلوب، إن صناعة «العنايات» حسب الطلب مألهاً حتى أن تكون  
غير مرضية، ولكن لا أجد طريقة أوفق للزول بالعموض إلى الحد الأدنى.

في اللغة التقنية تختلف اللغة المنقحة للمرة الثانية، عن تلك التي نلتحت مرة واحدة، في  
أن تركيبتها «أكثر صلابته»، وأكثر تعاضداً فيما بين مفرداتها. لقد صُفِّطت الجملة، وأعطيت  
شكلًا أكثر إحكاماً، كما يُبذل جهد لجعلها أكثر حيوية، فالريح لم تعد «تموى» إنها  
«نجوس»، وهذا على أية حال يعطى فكرة أظيب عن وحشية الريح التي ابتليت بها  
فحركات مواجعي، ولقد حاولت أن أوظف ما حدث لشجرة الخوخ كنوع من الرمز  
لحالاتي النفسية، بعبارة أخرى: لقد «تغيرت» ذلك من بين مجموعة الظروف المصاحبة،  
ومع هذا فإنني أؤكد لك أنني لم أكن أقول شيئاً من هذا، إن شجرة الخوخ بدت مناسبة  
لحالاتي إلى حد كبير، لأنها - ببساطة - برزت لمقل حين عزمت على القيام بمحاولة  
توصيل النوع المعين لشاعري، لقد أعجبتني المماثلة حتى أنى - تقريباً - وضعت نفسي  
موضع شجرة الخوخ، فكأنى هذه الشجرة، وهكذا انزلت دون وعي إلى استعارة، لأجسم  
الأمر وأبني الجملة.

بنظام تربية النباتات في بيوت زجاجية حارة نجد نموذجاً لعملية الكتابة، قد يخرج  
المرء بفكرة عن بعض ما عناه ستاندال Stendhal بقوله: «أن تضيف إلى فكرة ما كل  
الملايسات اللازمة لإيجاد الأثر الذي تهدف الفكرة إلى إيجادها كاملاً»، ونقول غرضاً: إن  
إضافة الملايسات، أو التفصيلات، قد استلزم إضافة استعارتين على الأقل: «الريح  
تموى» كانت استعارة فيما مضى، ولكنها الآن لم تعد استعارة، لقد أصبحت من الكلام

التداول. و«الريح تجوس» استعارة، ولكننا لم نعد أساساً إلى تقديمها كاستعارة. لقد كنت - ببساطة أبحث عن كلمة أكثر دقة في وصفيتها، وقد حدث نفس الشيء مع عبارة «أعيش حالة من الانتصار».

إن رؤية الشجرة كنموذج للتوحد والكآبة، والجو المعاند، قد أوجها إلى استعمال «مبتسر» باعتبارها أكثر دقة في وصف حالتي من كلمة أخرى مثل: «كتيب»، أو «هابط» نفسياً. وقد حدث مصادفة أنني أعدت إلى كلمة كانت قد فقدت أهبيتها الاستعارية - أعدت إليها النضارة الاستعارية. إن كلمة «مبتسر» تنطوي على صورة، هي التي أرجعت إليها المعنى الأصلي. إنني سأعود إلى موضوع الاستعارة، غير أنه ما دام في مكانه الطبيعي هنا، فإنني أحب أن أؤكد ما قلته من قبل في الاعتراض ضد تصور أن الاستعارة بأى معنى مفيد من معاني الكلمة هي زخرفة. إن الاستعارة ثمرة التفكير عن صفة دقيقة، إنها ليست أكثر تنميقاً من الاسم الأول لأى إنسان، فليست هناك صفات دقيقة لمعظم الأشياء التي يرفض الكاتب في نقل خاصيتها لنا، لأنه ببساطة يكون مشغولاً بصفة دائمة في اكتشاف صفات تلك الأشياء، مثله كمثل الكيميائي، فإن عليه أن يفتزع أسماء للعناصر التي يقوم باكتشافها. وأكثر من ذلك فإنني أعتقد أن ثلاثة أرباع الصفات التي نملكها هي استعارات قديمة.

حاول أن تكون دقيقاً، ولن تجد مندوحة عن استعمال الاستعارات، إنك ببساطة لن تجد معدى عن إقامة صلات بين كل أجزاء العالم المادي وعالم الأشياء الجامدة؛ لأنك تحاول أن تجد خاصية مثل رائحة عطرية سرعان ما تضيع سرعان ما تختفي. وفي تلك المحاولة لا مفر من أن تجد نفسك تفتش السماء والأرض وتعيد وتزيد في التفتيش بحثاً عن شيء. هذه هي الحقيقة البسيطة التي أرساها القول الأرسطي المحكم في أهمية الاستعارة، كذلك فإننا عندما نذكر أن الاستعارة أمر ضروري لدقة اللغة سيقبل لدينا الإغراء بأن نسيء استعمالها، فأينما نجد استعارة لم نضف شيئاً من الإحكام والدقة في الفكرة المعبر عنها فهي غير ضرورية، وينبغي أن يُضحى بها دون ندم.

دعنا نعد إلى التحديد الذي كنا نتكلم عنه. أرجو أن يكون قد اتضح الآن أن الملابس التي ينبغي على الكاتب أن يضيفها إلى فكرته لتمتيعها أثرها الكامل يجب أن تكون وصفية دقيقة، لكن بشكل خاص متميز، وإن لم يكن شديد الوضوح (ومن ثم

لا تكون تقليدية الطريقة) كذلك أرجو أن يكون قد اتضح أن الدقة الوصفية التي يطمح إليها الكاتب ليست وصفية بقدر ما هي إبداعية.

حقاً، ليست مهمة الكاتب أن يحدد الأشياء ليتمكنك من التفكير، بل أن يضطررك إلى أن تشعر بطريقة معينة، وإذا كان فناناً يعرف أسرار القول ويخدمها بأناة ودراية، فإنه سيستخدم كل موارد وإمكاناته المتنوعة في محاولته، فعل سبيل المثال، سيجتهد في أن يعطي مجمله أو أبياته الشعرية إيقاعاً يتعاون ويزيد في حدة الشعور الذي يحاول الكاتب أن يبدعه. وهناك بعض أمثلة أخرى مبتذلة لهذه الحيلة:

«طينٌ نَحَلٌ لا يُعَد ولا يُحصى»

«نَوَّجُ الحمام في شجر الدردار العتيق»

«بأمانة.. إنها ليست ذات قيمة في نظري»

إنها جميعاً تبدو لي غير متفنة الصنع، ليست مصقولة بالقدر الكافي، أو ليست ذات فعالية نافذة، والآن.. إلى هذا المثال من شكسبير لتري البراعة والاستاذية:

لا تخف؛ فالجزيرة مليئة بالأصوات..

أصوات ثغامت عذبة، تنح اليهجة خالصة، ولا تؤذى..

أحياناً، ألف آلة موسيقية ترسل رنينها..

تدندن لي حول أذني..

وأحياناً أسمع أصواتاً

هي من الجبال

بحيث لو تنهت عندئذ

بعد رقاد طويل

تجعلني أنام من جديد، يوماً حالمًا..

وفي الحلم أخال السحب تتفتح وتبدى كنوزاً

متأهية لأن تسقط عليّ.

حتى أتي عندما صحوحت من حلمي

بكيت ضارعاً أن أحلم من جديد.

إن الأثر الموسيقى للإيقاع المهيمن الحافظ، والذي أحدثه وجود مقطع زائد، هو بالغ حد الكمال، لقد أنتج بيزيد من التوفيق، لأن هذه الكلمة القصيرة من «كاليبان» Caliban قد أقيمت فجأة، فأندفعت بقوة إلى مشهد السكرين ستيبانو وترتكالو. إنها مثال أبسط «هارموني» التقابل المعقد Complex Harmony of contrast الذي وجدناه في «أنتوني وكلوياترا».

وهناك مثلاً أربع - أربع لأن التقابل قد تم تحقيقه في سطرين اثنين، مثلاً يرد من شكسبير أيضاً، في نهاية «هيلت».

تخل عن السعادة لوقت قصير  
وفي هذا العالم القاسي اجذب أنفاسك في ألم  
لتحكي قصتي.

وكما لاحظ «دانييل ويب» Daniel Webb (الذي عفى النسيان على اسمه الآن) في منتصف القرن الثامن عشر، فإنه من المحال أن تنطق السطر الثاني بوضوح دون أن تجذب نفسك في ألم، وإذا بقي هذا السطر من بين شقي هاملت المحتضر، تلو العبارة المناسبة الصافية تماماً «تخل عن السعادة لوقت قصير»، فإن أثره يتضاعف، إنها الأداة الحاذقة لعبقرية شعرية ومسرحية.

\*\*\*

بقي أن نقول إن هذه الفصول التي نقلناها إلى العربية لما لها من أهمية في تأصيل النقد العربي الحديث، قد تولى مراجعتها الصديق الدكتور محمد عبد الحليم - الأستاذ بمعهد الدراسات الشرقية والأفريقية - بجامعة لندن، وهذا عرفان وشكر لما بذل من جهد وأثناء من سبيل.

## محاولة اقتراب من الشعر

هذا الفصل من كتاب The Anatomy of Poetry لؤلؤته الناقدة Marjorie Boulton وهو في الأصل مكوّن من فقرتين متباعتين، لكنها متكاملتان في طرح بعض المشكلات التي تعوق تدوّن الشعر، بدءاً بطريقة القراءة أو تلقي الشعر، واستمراراً مع أهمية الشكل الذهني، وضرورة وعي قارئ الشعر وتأقده معنى الجمال الفني وطريقة اكتشافه. ستظهر شخصية صاحبة المقال، وهي سيدة، في اختيار الأسلوب الذي تقرب به مفهوم الشكل وعلاقته بالبناء. ويبقى أسلوبها التعليمي قادراً على حل الكثير من معوّقات التدوّن في بساطة نادرة.

\*\*\*

### أهمية الشكل الفني

إن أكثر الأشياء إثارة لاهتمامنا، وأغلاها قيمة، وأجديها بالاقتران، يستحيل تعريفها تعريفاً دقيقاً. ولو استعملنا إدراكنا العام، ووجهنا اهتمامنا إلى قول ما فيه الكفاية، بحيث نستبعد كافة ما لستنا بصدده، فإننا - بهذه الطريقة - نستطيع بسهولة أن نشرح ما هو الرقش أو التليفون أو السوار، بل أن نشرح شيئاً آخر صغيراً، لكنه أكثر رمزية مثل الصولجان أو الورقة النقدية. وإن عجز الإنسان - الرجل والمرأة في ذلك سواء - الذي يعاني الحب، عن إيجاد كلمات تعبر عن مشاعره أمر معروف تماماً. ومع هذا فإن محاولة العثور على كلمات قد انتجت بعضاً من أعظم أشعارنا. كذلك فإن عجز الصوفي عن شرح تجربته المذوكة بالحدس هو أحد الأسباب في استمرار الجدال في موضوع الدين، ولم يزل مئات من المفكرين الجاهلين بواجهون الإخفاق في محاولة تعريف الجمال. ومن ثم ففى أى تحليل يهدف إلى «شرح» الجمال في الشعر، فإننا - إلى حد ما - نحاول شرح ما لا يمكن شرحه.

ومهما يكن من أمر فإنه يبدو أن معظم الناس يوافقون على أن أحد مقومات الجمال الأساسية هو الصورة التي يكون عليها، أو الشكل. و«الشكل» يتضمن نوعاً من



التحديد، أو التلاحم بين الأجزاء، واتخاذ قالب من نوع ما.

إن «تورته» الزفاف ذات الطبقات الثلاث لها شكل، وإن لم يكن عادةً على قدر كبير من الجمال، كذلك فإن طبقاً من «الجيل» - إذا نجحتنا في إخراجه متماسكاً من القالب الذي سيك فيه - له شكل أيضاً، وإن يكن وصف شكله بدقة أكثر صعوبة من وصف التورته ذات الطبقات الأسطوانية الثلاث بأحجامها المختلفة، ومعين تنهار «التورته» أو تتحول إلى قطع صغيرة، وإذا لم يتماسك «الجيل» وتساقت في الطبق في كتل غير منتظمة، فإنها - والحالة هذه - يقتصران إلى الشكل، مع أنه قد يكون لكل منهما عندئذ نفس سهولة الهضم ولذة المذاق التي «للتورته» ذات الشكل الهندسي، وه «الجيل» المتماسك المُقَرَّب بأشكال غريبة، إلا أنها - بلا ريب - أقل جمالا وفترة للناظرين.

إننا نقدر الشكل ونعجب به، ونزيد في قيمة الشيء بسببه، إننا مثلاً نعجب بالفرفة المنسقة، أو الملابس الشخصية الثلاثية، كما ننفر من المكتب غير المنسق والشخص غير المرتب، وإذا كان لدينا أي وعي بالإمكانات الفنية للكلمات فإننا لا نحب سماع حديث يفتقد التسلسل المنطقي، ولا ينتهي إلى نتيجة، أو قراءة مقال كتب بطريقة رديئة، وإننا قبل أن أبدأ في تأليف هذا الكتاب قد وضعت خطة لتأليفه، ليكون له على الأقل شكل، ولكي تتسلسل فصوله في نسق معين.

ويبدو أن هناك استثناءً طريفاً من هذا النوع بالشكل، ومن جانبى فإنني لا أستطيع أن أحسره، ومن ثم سأكتفي بتقريره. وذلك عندما نتحنا الطاقة وحدها أو الفخامة بتفردنا شعوراً بأننا أمام «شيء جميل»، إنني أعشق المواصف الرائعة، والاستحمام في البحر العاصف، وقد تقول إن أي إنسان يفطن ينظر الجدول النسب، والنهر المتدفق، أو البحر، مع أن الماء ذو طبيعة واحدة غالباً من حيث أنه من أبعد الأشياء عن التشكل في العالم، وكذلك النار، والجليد، والرياح العالية، التي تترك في نفوسنا نفس النوع من الإثارة. ونحن وإن كنا نرغب بصفة عامة أن نكون على حالة من الاتزان النفسي والهدوء الرزين، فإن أولئك الذين يتمتعون منا بحبوبة عظيمة يعرفون أن هناك حالات من العاطفة الفاعمة أو الرقة التي لا توصف، أو الهجة المفاجئة، وهذه الحالات هي التي ندنا بأمتل التجارب وأخلدها في النفس في حياتنا كلها. ويبدو أن هناك نوعين من الجمال نستجيب لها: جمال الشكل، وجمال الإحساس بالروعة غير مجسدة في شكل، وقد يكون

النوع الثاني أكثر بدائية أو أكثر تقدماً يراجل بالنسبة للنوع الأول، وكيفية كان الأمر، فإنه يمكن القول إن المنة التي تجدها في الشعر عادة تعتمد - بدرجات متفاوتة - على جمال الشكل الفني - وشعر «وايتمان» وبعض شعر «بليك» هما وحدهما الاستثناء الواضح من هذا - ويمكن أن نفترض أن تلك التجارب الجمالية التي نستطيع أن نحللها في «تشرريح الشعر» هي بذاتها تجارب في جمال الشكل الفني، والعالية التي نتوخاها من هذا الكتاب هي تحليل الأشياء التي يمكن تحليلها، وستبقى دائماً بعد ذلك بقية رائعة لا تخضع للشرح أو التحليل.

وهنا ينبغي أن نقدم تحذيراً هاماً يخص التعامل بدراسة التحليل قبل وقته الملائم. وكثيرون يضطرون في محاولتهم تحقيق النجاح في امتحان أو إرضاء معلم، إلى سلوك الطريق الخاطئ في دراسة الشعر. وهذا - بصفة عامة - يؤدي إلى التهور بدلاً من أن ينمي الإحساس باللمعة. وإلى الأحرى أن أفكر أن هذا الكتاب سيعطى أى شخص إحساساً ينقرو من الشعر.

وإذا لم تكن من المعنيين بالشعر على الإطلاق، فأرجو أن تتوقف عن قراءة تحليله ودراساته أيضاً، فإنك لن تستطيع أن تجد في أى كتاب أى شيء يمكنك من حب الشعر، فيما عدا دواوين الشعر ذاتها، فإذا كنت تشتر بأنك تفقد شيئاً بعدم رغبتك في الشعر، فما عليك إلا أن تشتري أو تستعير أى كتاب من كتب المختارات الشعرية، ثم خذ في قراءة القصائد حتى تشرب حب لقراءة أى قطعة قراءة لا تريد أن تخطئها، فإذا ما وجدت قصيدة تحبها، فحاول أن تستمر في قراءة المزيد من القصائد لنفس الشاعر الذي تجاوزت معه، وهكذا تحاول بالتدريج أن توسع من طاقة استيعابك للشعر، وقد تستولى عليك الدهشة فيما بعد، وتعجب كيف تمت تلك النتائج المثيرة، وهنا، سيكون الوقت مناسباً لقراءة كتب النقد والدراسات التي تهتم بتحليل الشعر.

وربما تحب قراءة الشعر لنفسك، ولكنك لا تطبق سماع نفسك تقرأه، أو سماعه من غيرك يقرأ أو يلقي، وربما استمعت إليه مشوهاً تلقيه بعض الفتيات الصغيرات بأصواتهن «المرسعة» الحسول، أو قلّة من الصبية المتضايقين الساخطين في فصل الدراسة، يقرؤنه بصيحاتهم الجشّة، أو من مدرس من نوع غير ملائم يقرؤه بنواح يسكب فيه نفسه!! ولا عجب أن تعتقد بعد سماع هؤلاء أن الشعر يظهر أسوأ ما في الناس. حاول

الاستماع إلى بعض الشعر الذي يقرأ في الراديو، أو بعض القراءات الجديدة حقاً على أسطوانات سجلها متحدثون كبار أمثال: أنتوني كوايل، وماري أوفاريل، وسيسيل داي لويس، وكارلتون هوبز، وإليوت، وإديث إيفانز، وجون جيلجود<sup>١</sup> فمن المرجح أنك ستواجه إحدى مفاجئات حياتك.

والنشأة التالية للنقد الأدبي أن يصدر عن متعة. وما ينبغي أن يحدث هو أن نجد شيئاً مبهجاً، ونشعر في صحبته بالارتياح. ويعقب ذلك أن نبدأ في التساؤل عن سبب استمتاعنا، ذلك لأن العقل السليم نادراً ما يبقى دون حركة. وقد نجد أنفسنا في حيرة - هل غير ما توقعنا - حين نكتشف أن سبب الإحساس بالمتعة لا صلة له بالجمال، فأنت قد تعجب بـ «الأغنيات المقدسة» بلون دن، لأنك ترى صوابها من الوجهة الدينية، فإذا كان هذا هو رأيك فقد تظل عاجزاً عن أن تفهم لماذا هي أجود شعراً من «تكنك لندك» المرأة على أن تكون دانيال»، وقد تحب أغنية هارولد مونرو<sup>٢</sup> «لين للقطعة»، لأنك تستمتع بكلماته في ملامتها، أو لأنك تحب القفط، وإذا كان السبب الأخير هو ما نرى، فإن قطعة حية تستمتعك من المتعة أكثر من مجموعة هذه القصائد. ولكن إذا قرأت قصيدة، وأعدت القراءة مرات مستمتعاً بها، ولا حظت أنها ذات إيقاع مناسب، وأنها تتطوى على أفكار تتسلسل حتى تبلغ قمة، وأن القوافي مرتبة في نسق يمتد الطمأنينة في النفس ويزهزها هزات متيرة، وأن الكلمات فيها أوفى من أية كلمات أخرى تستطيعها بها، فإنك عندئذ تمارس نقد الشعر.

وفي المراحل المبكرة لاكتشافنا للشعر بأنفسنا كثيراً ما نجد أن الشعر يفسد إذا ما حللناه إلى أجزائه أي نوع من التحليل، بل إذا قرأناه لشخص آخر، وفي هذه المراحل المبكرة ذاتها، نشعر بالتضييق لسيطرة وصرامة قوانين النظم، ولكننا نجد متعة كبيرة في الاندماج مع إيقاعات قصيدة صنعت وفقاً لهذه القوانين. وستظل أول تجربة ذات قيمة مع الشعر ذات طابع شخصي جداً، سنظل نشعر دائماً بالرغبة في أن تحتفظ بها لأنفسنا، وهذا يشبه ميلنا إلى أن نكتم عن الآخرين بداية حبنا، وإلى ألا نفضي تجربتنا مع الدين، كذلك ربما أحسبنا أنه يكاد يكون إخلالاً بقديسية الشعر أن نتحدث في قصيدة

<sup>١</sup> «لقد ندرت الآن واحداً من أهم أسباب انصرافنا العربي عن اهتمام جامعه، فهو لم يصل إلينا - منذ عصر عكاظ والربيع - إلى جمهوره الخاص بطريقة صحيحة.

ما، بدقة مسرفة، أن ترفع الكلفة مع الشعر، فإما كما يكون إخلالاً بأصول اللياقة أن ترفع الكلفة مع شخص يُكرِّهُ له احتراماً عظيماً.

ومع ذلك فإننا عندما نتعلم كيف نحلل قصيدة تحليلًا ذكيًا، سنجد أن متعتها إنما تزاد عمقاً بفهمنا، وأن التحليل لا يفسد القصيدة، وأن القصيدة الجيدة تكشف لنا عن ألوان من الطرافة والإمتاع في القراءة العشرية أكثر مما بدا منها في القراءة الأولى، لأننا دائماً سنجد شيئاً جديداً فيها. ومهما طال تحليلنا لها فإننا بمجرد أن نتوقف عن التحليل لننظر إلى القصيدة - كما يفعل الناقد الفنى حين يوقف تحليله ويتطوّر إلى الوراء قليلاً ليحيط بالصورة الشاملة - فإن أجزاء القصيدة ستظهر من جديد في كلِّ سوي.

والحق أن القراء كثيراً ما ينشط همتهم عن قراءة الشعر تلك المغالاة التقديرية المشتعلة على عدد عظيم من الكلمات الصعبة، والمصطلحات الغامضة، والتركيب الطويلة، وقد لا يكون هناك داعٍ لاستعمالها، وإنه لمن الممكن أن تُشرَّح أرباباً، وأن تُبسَّط بالشرح عملية الشرح ذاتها دون أن تستعمل تعبيراً واحداً من التعابير المعروفة في علم التشريح، ويمكن من ثم أن تكرر أسماء نستطيع أن نفهمها بأنفسنا، مثل: حجاب التنفس - حمية الطعام - مجارى الدم - مادة التفكير\*. ومع ذلك فهذه العبارات غير المألوفة تبدو لنا حين نسمعها صبيانية سخيفة، ونحن في الواقع نفضل عليها الكلمات التي صارت شائعة في الاستعمال، وهذا الوضع يناظر ما يحدث عندما يستعمل طالبٌ أحد المصطلحات التقديرية دون معرفة بمتناه، ولكن استعمال مجموعة من المصطلحات المحددة لوصف تقنية الشعر يوفر كما يُجَبِّنا سوء الفهم، بل قد يوفر لنا وقتاً أكثر مما ينبغي، في حين أن الاستعمال غير الدقيق للمصطلح التقديرى يظل معلقاً بأمل أن يعطى الانطباع الصحيح.. وبعيها، على أن المصطلحات ينبغي أن تظل طرقاتاً لتوصيل المعاني لا طرقاتاً للاستحواذ على إعجاب الناس باستعراض معلوماتنا. وإنه لمن الخير تعلم المصطلحات التقديرية، ولكن ماذا أنت فاعل إذا وجدت شيئاً في قصيدة تود أن تعلق عليه ولكذك لا تعرف المصطلح الخاص به؟ إن الأمر سهل، على عليه بكلماتك أنت. إن المصطلح الدقيق سيختصر الكلام قليلاً، ولكن إذا كان لديك من الذكاء ما يمكنك من الاستمتاع

\* هذه الأوصاف بدائل للمصطلحات العلمية المستخدمة في كتب التشريح، الرمان، الحنة، الأوردة والشراب، الخ. وترى المؤلفة أنه بالنسبة لمن يقرأ الشعر وفعله دون إصرار على المصطلح التقديرى.

بالشعر فإنك ستعرف عن الكلمات ما يكفي لكي تصوغ تعبيرك الخاص.

في أي قصيدة ستجد دائماً شيئاً ما لا تستطيع تحليله، لأنه لا يوجد إلا في القصيدة بجمالها، ونحن نحاول أن نعرف لماذا نمتص قصيدة ما، فإن علينا أن نتصل أجزاءها المختلفة، والسبب في هذا عمل بشكل ساذج، فمع أننا نستطيع أن ندرك عدة أشياء دفعة واحدة فإننا لا نستطيع أن نصف هذه الأشياء كلها في نفس اللحظة.. إننا لا نستطيع أن نفكر في عبارتين كاملتين معاً في وقت واحد، وبعد أن نتصل العناصر المختلفة التي تكون القصيدة ستجد أن شيئاً ما قد فقد، إن عنصراً من عناصر الجمال في القصيدة، عنصراً من عناصر شكلها الفني، هو مناسبة أجزاء القصيدة فيما بينها، التلازم القائم بين عناصرها. ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نحلل هذا تماماً، كما لا نستطيع - في مثال الأرتب - أن نعيد إليه حياته التي كانت عنصراً من عناصره، وإن يكن الأمر مع القصيدة يختلف كثيراً، إذ يمكن إعادة الحياة إليها من جديد بعد تشريعها، ولكن أحداً لن يستطيع تحديد العنصر المفقود في القصيدة تحديداً قاطعاً.

إننا نستطيع أن نميز عدداً من جوانب الشكل الفني في الشعر ونناقشها بشكل جيد، والشكل الشعري غالباً أكثر وضوحاً من الشكل في فنون القول النثرية، ومن أسباب ذلك أن الشعر وإن يكن أجمل الأشكال الأدبية جميعاً، فإنه من الناحية التاريخية أوغل هذه الأشكال في البدائية، وأقدم شعر فنياً نعرف كان ذا غاية اجتماعية، ومن ذلك: التعاويذ والطقوس الدينية، والتراتيم وتاريخ القبيلة، والقصيدة القصصية (أو الموالي) وقد ارتبطت هذه الألوان بطقوسهم أو رقصهم أو مآذيمهم، وفي عصرنا ينزع الشعر إلى أن يكون نشاطاً ذاتياً متنبهاً بالخصوصية، بل استبطاناً محضاً، مع أن الرواج المتزايد لفن الإلقاء الكورالي يدل على أنه لا يزال هناك مكان في مجتمعنا - بما فيه من وعي بالذات وحمل وزعة إلى الشك - لوظيفة اجتماعية وطقوسية للشعر.

وللشعر - بسبب ما به من عنصر بدائي - شكل لعله أكثر في مادته من كل ألوان الأدب الأخرى، وبالطبع فإن لا أعني بالمادية الجرم، فدائرة المعارف البريطانية - من هذه الجهة - أوقع في النفس بسخامة ورفها وغلافها من أغاني شكسبير، وإنما أعني أن قدراً كبيراً من شكل الشعر يدرك بالحواس: بالأذن والعين دون حدوث أية عملية ذهنية، والأطفال الصغار يستمتعون بالأشياء ذات الإيقاع المميز، كذلك فقد مررنا بمثلها بتجربة

فَتَنَ فيها بأصواتٍ قصيدةٍ دون أن يكون قد فهم معاني كلماتها فيها تامةً. وفي النقد الأدبي، كما في الحياة غالباً، كل شيء مرتبط بكل شيء غيره، ولكن مراعاةً للتبسيط سأفصل بين الشكل المادي والشكل العقلي للشعر، والشكل المادي هو المظهر الخارجي المائل على الورق أمانة، وأهم من ذلك بكثير الجانب الصوري للشعر سواء بما نسمعه من الغير حين نقرأ الشعر علينا، أو نسمعه ذهنياً حين نقرأه لأنفسنا. ويشمل هذا: الإيقاع والقافية والتخيم وأنواعاً عديدة من الصدى والتكرار. أما الشكل الذهني فيمكن وصفه بأنه المحتوى - بالمعنى العادي الذي تستخدم به هذه الكلمة في الأدب - ويشمل التركيب النحوي والتسلسل المنطقي ونقط الدعاوى، واستعمال صورة تسود القصيدة، ونسق الصور والمواطف.. فكل هذه العناصر تتجمع لتعطي القصيدة الجديدة تلك القوة التي تسيطر بها على خيالنا.

#### الشكل العقلي: أنواع الشعر الأساسية:

إن أنماط الكلمات المتكررة التي تتضمن أفكاراً تكون أكثر ذهنية وفكرية من مجرد أنماط الصوت المتكررة. ودراسة الشكل العقلي للشعر دراسة متقدمة، ولا يمكن تعلمها بطريقة آلية، وإن شخصاً لا اهتمام له بالشعر يستطيع أن يقوم في امتحان يعمل تحليل صحيح يكسب به درجات النجاح للشكل المادي للقصيدة، ولكن التقدير الحق للقصيدة يتوقف على قوة الإدراك لمحتواها، وقدرة المرء على أن يدمج إدراكه للمحتوى برعيه بشكل القصيدة أيضاً.

إن الدراسة الكاملة للشكل العقلي للشعر تتطلب كتاباً في حجم قاموس أكسفورد الأصغر، الذي ينتدر تلاميذي بحججه الضخم ولذلك يسمونه الأصغر. بل نقول إنه لن يكتب كتاب شامل عن هذا الموضوع، لأن مادته أوسع من أن يحتويها كتاب، وفي المقاطع القليلة التالية سنحاول محاولة لاقتراح قليل من التوجيهات - ليس أكثر - لا لتكون تصوراً شاملاً للموضوع، ولكن مجرد «بوصله»، وستضع هذه البوصلة بلا شك لبعض التأثيرات المنطوقية كلها اقتربت من أي شيء مكهرب في شخصي.

إن أهمية المعنى في القصيدة قد يبالغ في تقديرها، وكلنا نعرف ذلك الشخص الذي يضايقنا، وهو عادة في أواسط عمره، من يختار قصيدة حديثة ثم يقول إنه لا يستطيع أن

يفهمها، ولعله لم يكن المقصود أن يفهم الجانب الفكرى منها، بل أن يفتح للأثر الذى تحدثه مجموعة من حالات التراسل والتداعى، وأن يستمع لضوضاء صوتية مقبولة، أو حتى أن يكابد الاستماع إلى نكتة عملية مستوحاة من قراءة واسعة.

ومهما يكن من أمر فإن أكثرية القصائد ذات معان يمكن أن تناقش فكرياً على حدة، وإن يكن لا مفر عندئذ من بعض الحسائر التى تلتحق المضمون الغنى للقصيدة فى مجموعها. ويحتوى أى قصيدة يشمل أى شيء بما فى ذلك تعبير قصير جداً وبسيط عن حالة نفسية فردية:

شعن على تعشى إكليلاً من الصنوبر الكتيب،  
أيتها الغنيات.

واحلن فى موكب جنازى  
أغصان الصفصاف الحزين،  
وقلن إني بيتٌ وفيا،  
لقد كان محبوى زائفاً،  
ولكنى كنتُ على العهد منذ ساعة ميلادى،  
أرقد برفق أيتها التراب الخنون،  
فوق جسدى المدفون؛

«جون فلوتر»

كما يشمل المحتوى أيضاً عملاً كبيراً معقداً كالفرديوس المفقود. ومنذ وقت طويل قسم الشعر إلى أنواع رئيسية مختلفة مثل: الملحمة، والقصيدة الغنائية، والعمل المسرحى، والقصصى، وسأحاول أن أعطي وصفاً مختصراً لأنواع البناء العقلى فى الشعر، فى ترتيب تنازل من حيث الحجم، وينبغى أن يقاوم القارئ إغراء التفكير فى أن كبر العمل أو صغره دليل على قيمته، كما ينبغى أن يتذكر أن الأنواع، مثل أى شيء ذى حياة، عادة لا تكون محددة بصورة قاطعة، ومن ثم يمكن أن توجد أنواع فرعية، واستثناءات، ومناطق تلاقى وتداخل، وأنواع متوسطة.

### الملحمة:

هي أطول نوع من القصائد، تحكي قصة مشهورة بصفة عامة، تكون دائماً عن عمل من أعمال البطولة، والحدث فيها ليس بسيطاً تافهاً، وتتضمن صراعاً مادياً أو روحياً أو كليهما. وقد وصفت بعض شخصيات الملحم وصفاً تفصيلياً مطولاً، وبأسلوب غاية في الجلال. ويكون عادة مزيجاً وشكلاً إلى حد ما، والصور البلاغية على قدر كبير من الصنعة. والملحمة شكل وجد مكرراً نسبياً في تاريخ أي أدب، أنتجها في الأعم الأغلب رغبة في التعبير عن المشاعر القومية، وشكلها الشعري غالباً - لا دائماً - بسيط نسبياً. والملحمة التي اقتبست منها معظم الأمثلة في النظرية النقدية هي ملحمة «هومروس» الإلياذة، والأوديسا، وملحمة «فرجيل»: الإنيادة. وهناك أمثلة أخرى نجدها عند «ملتون» في: الفردوس المفقود، والفردوس الممتد، و«سينسر» صاحب: الملكة الجنية، و«جايلز فلوثر» صاحب: «النصار المسيح»، وأخيراً الشاعر «بيلك» صاحب ملحمة «ملتون».

### القصة الملحمية:

إنني سأستخدم هذا المصطلح ليدل على قصائد كتبت في الأسلوب الجليل الشكل الذي نعهده في الملحمة، أو بعض الأساليب ذات المستوى الرفيع في زخارفها. وهي تحكي قصة أو عملاً بطورياً أو مقاماتاً، ولكن العمل فيها بسيط، دون الإسهاب أو التعقيد الذي يوجد في الملحمة الأصلية.

إن أي شخص يقول: ما طول الملحمة؟ سيكون كمن يلقي سؤالاً آخر مثل: ما طول قطعة من الخيط؟ ولكن ربما كانت العلاقة الفارقة بين الملحمة والقصة الملحمية في هذا المقام أن القصة الملحمية يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة، في حين أن الملحمة - عادة - لا تقرأ كاملة في مثل تلك الجلسة.

من أمثلة القصة الملحمية: «تشوسر»: حكاية رئيسات الأديرة، حكاية الكاتب - «شكسبير»: فيوتس وأوديسس، اغتصاب لوكريس - «متسون»: أناشيد الملك الريفية (عدة قصص) - «ماتيو آرثولد»: سهراب ورستم - «س. داي. لويس»: نابارا.



#### القصة البسيطة:

ربما استعمل هذا المصطلح ليدل على الحكاية الكبيرة التي تنتقصها الحكمة، وأسلوبها بسيط مباشر غير مصقول، وعنصر «القصة» مهم جداً، ويصدر الإثارة فيها عادة أسلوبها الشديد البساطة والمباشرة، ومن أمثلتها: كل الأغاني الشعبية القديمة، كوبر، «لـ» جون جيلين - قصة الملاح القديم لـ «كولردج» - بوابة جهنم، لـ «هويسمان» - مايكل، الصبي الأبله، لـ «وردز ورث».

#### المقالة الشعرية:

قطعة من الشعر الفكري عن موضوع هام، ليس قصة، كما أنه ليس تعبيراً عن العواطف الشخصية للشاعر. وربما أمكن تقسيم هذا اللون الأدبي إلى نوعين: الأول: المقالة الشعرية التعليمية، وهي تعطي تصانيع طيبة أو معلومات، أو تبحث وتناقش موضوعاً ما، بطريقة هادئة، ومن أمثلتها: رواق الكنيسة، لـ «جورج هوبرت» - صحيفة الحريف: لـ «لوي ماكس».

أما النوع الثاني فهو المقالة الشعرية الانتقادية، التي ستضمن أيضاً الكثير من التعليم، ولكن يقصد بها إلى جانب ذلك إثارة الضحك اعتماداً على سرعة الخاطر، والعبارة البذيئة الفاسية في نغدها. ومن أمثلتها: الغباء، لـ «بوب» - والشعراء الإنجليز والنقاد الإسكتلنديون، تلميحات من «هوراس» العصر الروماني لـ «بايرون».

#### القصيدة الأغنية:

يطلق هذا المصطلح في أيامنا هذه على القصيدة القصيدة ذات الطول الواضح، المكتوبة في بعض الأحداث العامة، أو الموجهة إلى شخص ما: شيء، أو معنى شخصي. ومن أمثلتها: قصيدة لعيد القديسة سيسيليا، لـ «درايدن» - أغنية إلى العندليب، أغنية عن جرة إغريقية: لـ «كينس» - قصيدة للريح الغربية، ترنيمة إلى الجمال الفكري: لـ «شلي» - قصيدة إلى الواجب - لـ «وردزورث» - قصيدة في موت دوق ولنجتون: لـ «تسون» - قصيدة إلى الخوف: لـ «س. داي. لويس».

#### القصيدة الغنائية:

هي تعبير عن عاطفة في منظومة واضحة القصر، وقد قصد بها في الأصل دائماً أن تكون قصيدة معدة ليتلقى بها، ولا تزال تحتفظ بشيء من هذا المعنى، وتعرفها البكر محرج، لأن بعض الناس يستطيع أن يتغنى بأى شيء، وبعض آخر لا يستطيع الغناء بالمرة، وهكذا لن نستطيع أن نحتكم إلى الغناء في اختيار القصائد، ومهما يكن من أمر فإن القصيدة الغنائية بسيطة موسيقية الألفاظ، وقد يكون من الحق تصنيف معظم القصائد القصيرة كقصائد غنائية، و«الموسيقى تعد - بوضوحها - قصيدة غنائية، مع أنها لا تصطبغ نفس الشكل الفني، والقصائد الغزلية القصيرة التي عرفها العصر «الإيراني» قصائد غنائية حقيقية بكل معنى الكلمة، من أقسام القصيدة الغنائية قصيدة الرثاء، وهي قصيدة طويلة أو قصيرة، في التأيين، أو عن موضوع حزين.

#### الخطبة المحكيمة:

قصيدة شديدة التركيز في حجمها، تكون عادة من بيتين أو أربعة أو ستة، تكتب بإيجاز واضح حاد، وتنتهي بقمة لاذعة، ومن ثم فإن وظيفتها أن تكشف عن حصاد الشاعر، ومن أثلثها للشاعر «يليك»:

حياته كلها خاطرة حكمية وشيقة، ناعمة،  
مكتوبة بإحكام،  
مضغورة بأناقة،  
لتصيد الاستحسان والتناء،  
بأنشطة لشقته في آخرها.

## طبيعة الصورة الشعرية

الصورة جوهر التعبير الجمالي، وتوأم اللغة الفنية. وهذا الفصل بقلم الشاعر الناقد C.Day Lewis من كتابه بعنوان: The Poetic Image، وقد كان لويس أساتذًا لكرسي الشعر بجامعة أكسفورد، وأعظم شعراء بريطانيا في الجيل التالي لإليوت. وهذا الفصل أجمع وأقوى ما كتب عن الصورة، وليس أقدر من شاعر ناقد على القوص وراء أسرار الإبداع، واكتشاف الفروق الدقيقة بين صورة قادرة على الوصول إلى أعماق الشعور، وصورة براقة لكنها زائفة، وليس أقدر منه على وضع قوارق مقبولة بين أنواع من الصور: الشعرية، والبيانية، والفنية، واكتشاف صلة الصورة بالبناء.

إن الشعر لا يترجم، لكن ضرورة النقل حملتنا على أن نفعل، ولم يكن من المقبول وضع شعر عربي مكان ما أثره الشاعر الناقد، ومن ثم فإننا نترك أسرار التنظير لفطنة القاري للخصص.

يشتم الناقد يحمل الحواس، لدى الشاعر ولدى القاري؛ ولكنه لا يجهل الفصل في الحكم على الصورة، ولأن «الصورة» جوهر الشعر، فإنه لا بد أن تكون «شعرية» بدورها، وإنه لدرس أخلاقي وفكري عظيم أن هذا الشاعر الكبير قد وُرح إعجابه على شعراء من كافة العصور والاتجاهات الفنية، لكنه لم يتوقف عند شعره بأية درجة، وإذا كان لا يعترف بالفواصل الذهبية التي تصنف الشعراء على أساس الطابع العام للشاعر أو لعصره، فإنه يكشف - مرة أخرى - عن حصافة ومهارة مفا.

• • •

في فكرة النقد دائمًا شيء يحول الشاعر، شيء... حل أجسر على أن أقول إنه يكاد يكون غير حقيقي؟ فالشاعر يكتب قصيدة، وعندئذ فإنه يتقدم نحو تجربة جديدة، هي القصيدة القادمة، وعندما يتقدم ناقد ليخبره ما الصواب أو الخطأ في تلك القصيدة الأولى فإنه يشعر بأن الكلام غير ذي موضوع. وإن الشاعر ليتساءل: هل كتبت أنا ذلك؟ نعم لقد فعلت، يا للفرابة! ولكن المكلة اليوم قد تغيرت، وتعلقائك المتأخرة على حل المشكلة السابقة إنما ترمكن في محاولتي لحل مشكلة جديدة.

ذلك لأن كل محاولة هي بداية جديدة تمامًا. وتوحد مختلف من القصود، لأن المرء إنما يتعلم اختصار أحلى الكلمات للتعبير عن شيء لم يعد في حاجة إلى قوله، أو يتعلم خير الطرق التي يقال بها شيء عند ما لم يعد يرغب في قوله بها.

ليس هذا وحسب، فإن الشاعر الذي يتحول إلى ناقد يواجه خطرًا جديدًا غريبًا، هو منافقته لنفسه، وليس من قصيدة - مطلقًا - تناقض قصيدة أخرى، وأكثر من ذلك كون تجربة يمكن أن تناقض تجربة أخرى. ولا يأتي التناقض إلا عندما تبدأ في الاستنتاج من تجاربنا أو إصدار الأحكام على الشعر، فحين يخطو الشاعر خارج العالم الدقيق الخاص به، حيث كانت كلمته الشعرية هي القانون، وحين يخطو عبر الرأى<sup>(١٧)</sup> إلى عالم نقد الشعر، فإنه يقتحم بلادًا جد مدهشة، قد تبدو مألوفة في البداية بدرجة كافية، ومطابقة للعالم الذي غادره، ولكنه سرعان ما يجد فارقًا، فالفراسات مسمرة في الزهور، وكل زهرة عليها بظافة، والتهيرات التي كثيرًا ما استحم فيها ببراءة، تنسج حتى تصير أنهارًا ضخمة. وإنه يكتشف أنها في هذه البلاد تسمى المؤثرات، فالسباح بين الحدائق والحقول أكثر ترتيبًا بكل تأكيد، ولكن ماذا على تلك اللفة هناك؟ «ابتعد عن الحشائش - لا تنطق الترجس، إنه ملك «وليم وردزورث»<sup>(١٨)</sup> فرفاقه القدامى من زهور الترجس، من قائل منهم وحيدًا قبل الآن، أو يبل رقيقاته في الرقص، هم من الآن فصاعدًا كائنات شُغت للوقوف على آلات الوزن، أو لتتشي بجلية في ساحة المنظر الطبيعي الرقيق في طوابير المدارس، مشية من يسرون إلى هدف معين في الحقول، تملو آثار أقدامهم وهم يمضون شُحب من الملاحظات التي تدون في هوامش الكتب، وكل شيء يكون في نفس الوقت أكثر بساطة وأكثر تعقيدًا، وأكثر إجلالًا، ولكنه أقل جديدًا، وعندما يفر الشاعر فاه ليعلق على المشهد فإن مكبر الصوت يتلجج قائلاً: «لا تريد هنا شيئًا من هذه اللغة الانفعالية، وينبغي أن تذكر أنك الآن - ناقد».

حسنًا! لقد أقبل الآن إلى عالم يسوده القانون والمنطق، وينبغي أن يحاول التحدث بلسان ذلك العالم، وفي هذه اللغة الجديدة، فإن النزاعات لا يتم حسمها بالانفعال الذي صاحب الإحساس بها وتقريرها في الأصل، فالناقد سيكون مجرد مسجل أو مدون الآن، وما سيسجله ليس التجربة الشعرية، بل الأفكار التجريدية المستخلصة منها، ولكي تكون هذه الأفكار أية قيمة يجب أن يكون فيها تنوير - بطريقة أو بأخرى - للمصدر

الذي نشأت عنه، وسوف تفشل هذه الأفكار في تنوير التجربة ما لم يحتضن الناقد القصيدة، ويطلق التفكير فيها، مُشْبِلًا نَفْسَهُ إليها بصورة تامة، وقد أرخف سمعه ليلتقط ما يحتل تحت أشغال نغماتها، بنفس الاستغراق الذي اتجه به الشاعر إلى مصدر التجربة التي تشكلت عنها القصيدة، والناقد الذي يفرض أفكاره المجردة الخاصة على الشعر قد يكتب تاريخاً جيداً، أو علم اجتماع جيد، أو علم نفس جيد، ولكن لن يكون ما كتبه نقداً أدبياً على الإطلاق.

لنقل ببساطة مطلقة: إن مهمة الناقد الأولى والرئيسية هي أن يسهّل استجابة الشعر، أو يوسّعها، أو يعمّقها. وبالطبع، فإن هناك طرقاً عديدة لأداء تلك المهمة، غير أنه ليس هناك منهج نقدي سوف يؤديها أداءً مشبعاً مرضياً، إذا ما خلا من احترام القصيدة واحترام القارئ ممّا.

وينبغي ألا نحتاج لقول هذا، لكننا في أيامنا هذه، كثيراً ما نجد أيضاً في النقد فقرات من الجدل المضلل، تتخذ موقف الاحتقار المؤكّد تجاه القارئ، بترجيحية مكشوفة، أو رطابة قائمة على التلّيق المضخوخ، وإن التقاد الكبار: «درايدن» و«كولريج» و«شلي» و«أرنولد» لم يتسوا مطلقاً ذلك النوع من العادات الطبية الحميدة، الذي نسميه «الكياسة».

لقد ظننت أنه من الضروري أن أذكر نفسي من البداية بهذا، لأنني زائر ليست زيارته نادرة لأرض المرأة التي وصفها آتفا.

ربما يتساءل القارئ: ماذا يتوقع مني؟ فيجب عليّ أن أنشر بعض العلامات الهادية. يقول شاعر: «إن الكتاب دم الحياة الغالي لروح معلم»، فتعرف أين يكون موقفنا معه. ويقول رجل آخر: «إن الكتاب آلة تفكر بها»، وهنا.. تعرف على أية حال أين نحن.

يوجد شيء بطولي يخص التسميمات الكبيرة في النقد، فهي مسألة ضربات مجيدة تصيب الهدف أو تخطئه تماماً، وفي حاستنا للضربات الصائبة ننسى تماماً العدد الهائل من الإخفاقات، كما يقوتنا أيضاً أن نلاحظ أن الضربات الصائبة لم تكن مسألة حظ على الإطلاق.

وسأجازف أنا بتعميم متواضع أو اثنين، بعد قليل، ولكن قبل كل شيء سأسأل شخصاً آخر أن يقدم موضوعي إلى القارئ:

«إن الشاعر في هذا العصر الذي نعيشه... يبدو أنه يرتئي لنفسه أن هدفه الرئيسي، وأعظم خاصية لفنّه هو الصور الجديدة المؤثرة... ومن ناحية أخرى فهو في أسلوبه وورثته قليل العناية نسبياً غير متقن، فالوزن بدوره قد صنع إما على غير نظام سابق، ولا يعترف بأى مبدأ يبرره إلا سهولته على الشاعر، أو نجد الشاعر قد القذ لشعره حركة آلية يكون فيها بيتان من المزدوج (الدوبيت) أو مقطوعة من عدة أبيات نموذجاً مناسباً، من حيث يبرز بوضوح أن الفروق العرضية هي نتيجة المصادفة أو خصائص اللغة نفسها، بدل أن تكون نتيجة التأمل أو ذكاء الهدف والملاحظة».

إنني في الحقيقة لم أكن أنتوى أن أدع «كولردج» ينطلق إلى ما بعد الجملة الأولى. ولكن الفقرة بكاملها تناسب الشعر المعاصر مناسبة تتسم بالغراية، بل قد نظن أنها تناسبه أكثر مما تناسب الشعر الذي كان «كولردج» يتحدث عنه، لذلك فإني لم أتوقف بعد الجملة الأولى. بل إن يستطيع أحد قطع حديث «كولردج» فيما نحن بصدده. «الصور الجديدة المؤثرة»، وإني لأرغب في تناول موضوع قد يلقى بعض الضوء على شعرنا المعاصر. مع اعتقادي بأن أخطر عيب في النقد الحديث أن هذا الشعر لم يربط ويعرض - بما فيه الكفاية - في رؤية موحدة تراه من منظور يكشف عن صلته بالآفاق العظيمة لتراث الشعر الإنجليزى - أقول إنني أرغب في تناول موضوع كهذا. ويبدو أن عثرت على ما أُنشد في الصورة الشعرية.

إن الغراية والجرأة والمصعب في الصورة هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر - ومثل كل الشياطين - فإنها عرضة للإغلات من سيطرتنا. وكلمة «صورة» نفسها قد أخذت في أثناء الحسنيين عاملاً الأخيرة أو نحوها قوة غامضة وتأثيراً خفياً، ويكفى أن تأمل ما خلّع عليها «بيتس» من قيمة.

ومع ذلك فالصورة هي المسمى الثابت في الشعر كله. وكل قصيدة إما هي في ذاتها صورة.

إن الاتجاهات نحوية وتنحعب، والأسلوب يتغير، وألفاظ الأوزان تتبدل، بل إن الموضوعات الأساسية قد تتغير بدرجة تجعلنا لا نكاد نعرف عليها، ولكن الاستعارة باقية راسخة، إنها قاعدة حياة الشعر والحك الرئيسي للشاعر ومناط تألقه.

يقول «هيربرت ريد»: «أظن أننا ينبغي أن نكون مستعدين دائماً للحكم على الشاعر اعتماداً على قوة استعاراته وأصالتها». وتأخذ آخر هو «أرسطو» الذي لم يكن ليتفق مع وجهة نظر «مستر ريد» دائماً<sup>١٣</sup>، كان مثله مستعداً لأن يجازف فيقرر «أن السيطرة على الاستعارة هي أعظم بكثير من أي شيء آخر، وهي ما لا يمكن لأحد أن يعلمه للشاعر، إنها سمة العبقريّة». أما «درايدن» فيقرر «أن التصوير هو أوج الشعر نفسه، وحياته الحقيقية» وكما سنرى لم تكن هذه الرؤية مسلياً بصحتها دائماً، ومع أن ممارسة الشعراء الخاصة - في أحوال كثيرة جداً - كانت تفقد آراء النقاد، فإن هؤلاء كانوا في القرون: السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر يميلون إلى الحديث عن التصوير كزخرفة، مجرد زينة، مثل حيات الكرز المتفتحة بدق رهيف فوق الظلّاطر. وفكرة أن التصوير في صميم القصيدة، وأن قصيدة ما يمكن أن تكون بذاتها صورة مركبة من عدد كبير من الصور، لم تبدأ في الانتشار الرسمي الواسع حتى الحركة الرومانسية.

وإذاً، فمماذا تلهم من الصورة الشعرية؟ في تعبيرات شديدة البساطة: إنها صورة رسمت بكلمات، وربما تحدث الصورة من وصف واستعارة وتشبيه، أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي، ومن ثم يفضي إلى القول بأن كل صورة شعرية هي إنفاً بدرجة ما استعارية، وهي تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها، وإني لأعرف أن هذا تعبير مثير للجدل، ولكن دعنا نعدّ للحظة واحدة إلى تعريف الصورة الشعرية على أنها صورة رسمت بكلمات.

إن النموذج الأكثر شيوعاً للصورة هو النموذج البصري، وكثير من الصور التي قد تبدو غير حسية لا يزال لها في الواقع ارتباطات بصرية ضعيفة ملتصقة بها، ومن الواضح أن الصورة ربما تستمد من الحواس الأخرى وتحتكم إليها أكثر مما تستمد وتحتكم إلى حاسة البصر. والشاعر «كلير» ينسج إلى السمع كما استمد البصر حين وصف طيور الكركر:

تصرصر بصياحها المزعج الكتيب..

خلال الرحلة الطويلة،

في الساء الحزينة.

أما «جوتسون» فيتبر حاسة اللمس فينا في قوله:

هل تحسست فرو السُّور

أو زغب البجعة من قبل؟

و «تسون» يتبر حاسق الشم والسمع في قوله:

وكم من زهرة قرنتل وردى تُطعم

بعطر الصيف الهواء الثرتم.

ومع ذلك فإن كلاً من الصوريين الأخيرين يحمل إلينا دلالة بصرية محددة، ترقد تحت الإحساس أو الصوت أو الشم في هذه الأشياء، وفي رأس أنه يمكن القول بأن كل صورة، حتى تلك الصورة العاطفية الخالصة إلى أقصى درجة، أو الصورة العقلية أيضاً، تنطوي على بعض آثار الحواس:

كفى يا سيدى،

لقد مضى اليوم المشرق،

ولم يعد أماننا غير الظلام

إنها صيحة عظيمة، وقمة في عاطفتها، ولكن على الرغم من أنها لا تستعطر صورة أمام العين فإنها تتحدث بلغة النظر.

وإذاً، فهل تصل إلى تحديد كامل إذا قلنا إن الصورة الشعرية في حقيقتها صورة في كلمات فيها مسحة من صفة حسية؟. بوشوح قاطع: كلا. إن الصحفي ومحرر الإعلانات عن السلع غالباً ما يؤلف صوراً كلامية حسية، على هذا النحو:

«لقد غطى منتصف الصيف الحقول بفيضان من الزهور، بأروعة تلك الساعات المليئة بالشمس، عندما تلمين طويلاً تحت زرقعة بلا غيوم، وقد نسيت قدميك في حذاء الدب «الباندا» صور الجمال في الشكل والظلال صممها فنان، وصنعها



جُزْءٌ بارِع، إن من ترغب في زيادة الرشاقة الصيفية، هي التي تفضل تحفة «الباندا».

فهذا إعلان بالغ الحسية حقاً، بل إنه كتب موزوناً مقفولاً، ولكن ينبغي ألا نعتبره «صورة شعرية».

يقول مستمع ناقد الصبر: «بالطبع لا، لأنه لا ينطوي على عاطفة ولا انفعال». لقد كنت أخشى أن يخرج علينا مثل هذا القول، فها أن نرفض فكرة التصوير كزخارف منفصلة للزينة القصيدة، حتى نجد أنفسنا متورطين في بحث عتيق لا أمل فيه لتحديد الشعر في ذاته. بحث يقع دائماً، عاجلاً أو آجلاً، على «الماطقة» و«الانفعال» ويرفعها معاً مع صيغة انتصار. إثني شخصياً لست شديد الاهتمام بتعريفات الشعر، ولكن لأنّ المفاهيم الحديثة للصورة الشعرية تلقى برشاشها على موقفنا العام تجاه الشعر ومعناه وأثره وطبيعته، فإن بعض التحديد يبدو مرغوباً فيه، فها نحن نكون أكثر قرباً إلى تعريف الصورة لو أننا قلنا إن الصورة الشعرية صورة كلامية قد شحنت بالعاطفة أو الانفعال؟ وهل تعطى الكلمة الأخيرة حول هذا الموضوع لـ «كولردج» إذ يقول:

«إن الصور مهما تكن جميلة... ليست في ذاتها تميز الشاعر، إنما تصبح برهان عبقريّة أصيلة بقدر ما تكون مكثّفة بالانفعال المسيطر. أو بأفكار متصلة، أو صور أثّرت عن طريق هذا الانفعال».

هذا قول ثمين حقاً الآن، إن فيه تنازلاً عما جاء في موقف «أرسطو»، ولكنه ليس مناقضاً للمأثور عنه من أن السيطرة على الاستعارة علامة العبقريّة الشعرية. إن القيمة الأساسية لقول «كولردج» بالنسبة إلينا الآن تكمن في إصراره على تكييف الصور بالماطقة وتداخل هذه فيها، وسأخصص قدرًا كبيراً من المناقشة لهذه النقطة في فصل لاحق. أما الآن فإني سأكتفي بأن أتبهك كيف أن «كولردج» ببراعته وامتنازه الحارقي في التكهّن بالجو الشعري المعاصر، قد تكلم عن «المحدثين» بضحون بـ «الانفعال والتدفق الانفعالي للشعر» في سبيل «السلطوح والتألق الدائم للصور وإن تكن محطمة ومتفارقة، أو بالأحرى، في سبيل شيء برمائي مركب من نصقين: النصف الأول صورة، والآخر معنى مجرد».

والذي ينبغي أن نقرره الآن هو ما إذا كانت هذه الأقوال تدعم تعريف الصورة بأنها «صورة كلامية» قد شجنت بالعاطفة أو الانفعال. ولا يخالفني ترتيب في أن «كولردج» عندما تكلم عن «الانفعال المسيطر» وعن «التدفق الانفعالي للشعر»، إنما كان يقول بأن القصيدة ينبغي أن يكون لها موضوع يوحيدها، ثم تصوّره عاطفياً، وتم تصويره عاطفياً أيضاً. ولا ينبغي تفسير كلامه على أنه يعني أن الصور الشعرية براهين المعقّرة الأصلية لكونها أدوات توصيل مناسبة للعاطفة - للخوف - للرغبة - للكراهية - للحزن. وإلى لأوّل في الحقيقة أن أميز بين العاطفة الإنسانية والانفعال الشعري.

هل يبدو الفارق واضحاً جداً؟ ينبغي أن يكون كذلك، لكن النقاد يقولون لنا دائماً إن طريقة الشعر (إن لم تكن غرضه الرئيسي) هي توصيل العاطفة إلى القارئ.

إنها واحدة من التبسيطات المرسفة التي تنطوي على قدر من الصدق يكفي لقبولها، ولكن ينبغي أن نكون أكثر يقظة. دعنا نأخذ سُبُوراً قليلة، ونرقب بعناية تامة طبيعة استجابتنا لها. مرة أخرى:

كفى يا سيدّي،  
لقد مضى اليوم المشرق  
ولم يعد أمامنا غير الظلام.

السياق تراجيدي، شعور المتكلم حزن شامل، عاطفة أكثر عمقاً من اليأس، لأنها قبلت بالتجربة التراجيدية.

ونحن أيضاً حين نصغي لحنين السطرين نستشعر ذلك الحزن، لكنه كذكرى باهتة في نعمة خفيفة وحسب. إنها خط أسود خفيف يلوح في خلال إشراق، وذلك الإشراق الذي يكون الظل فيه مجرد خادم، هو العاطفة المسيطرة التي تنلقاها من الصورة. إننا نحسها كلّذة، كبهجة وانعاش، ونحن نرتضيها كنوع من الصدق، الذي لم يكن من الممكن أن يعطى لنا في شكل آخر. أو بأية وسيلة أخرى. أو دعنا نأخذ هذه الأسطر لـ «توماس هاردي»:

من الآن لن أعتبر  
الشائع نادراً

ولا ودَّذَ منتصف الليل ندى  
ولا الساعة الرمادية وقتاً ذهبى النور  
ولا الريح نداءً حنوناً  
ولا المعيب جيلاً  
ولا الأشياء التى أراها فى الحلم  
أجمل لونها مما أرى بعينى.

الحالة النفسية متحررة من الوهم، الأفكار قلبت باستمزاز ظهوراً لبطن. ليرهن على أنها لا تتطوى على حقيقة، ولكن القارئ لا يتلقى من هذا التحرر من الوهم سوى ما هو ضرورى ليحدده ويجسده العاطفة الشعرية: إنه لم يتحرر من الوهم، لقد ابتهج.

مرة أخرى عندما نستمع إلى شاعر «إيزابيثى» هو الشاعر «ماندى»:

ومع ذلك، أهي أكثر حناناً من الدب  
وقسوة قلب من سبنديانة عجوز  
أكثر زلقاً من الزيت، وأكثر ثقلية من الريح  
أكثر قسوة من الصلب، ما إن تعادل خثية حتى يتكسر.

إننا ندرك أن الشاعر يعبر عن شعور إنسانى طبيعى قائماً، استياء رجل من عناد المرأة، ولكننا -بنفس القسوة- ندرك أن هذه ليست الشيء المبالغ الأهيبة في هذه الأسطر. قائماً كما أن عاطفة الاستياء التى ابتدأ منها الشاعر قد أصبحت تابعة للانفعال الشعرى، وصارت مادة للقصيدة بقدر ما صارت الكلمات والصور مادة لها. فإن القارئ من جهته قد أحس بالاستياء كتهكة حادة وحسب، سرَّت إليه غير صور: الدب والسبنديانة والزيت والريح والصلب، وشاركت كهذه في العاطفة الشعرية، في اللذة أو في الانتهاج (أو سُمها ما شئت) - التى أنارتها القطة.

لقد أكدت بشدة على هذه النقطة لأنها مسألة حاسمة في أى حوار عن الشعر يصل إلى اتفاق حول استجاباتنا للشعر. كما ينبغي بلا ريب أن أوضح أننى لا أفترض التساؤل في الاستجابة لما تعطيه أية قصيدة، ولكن قد يستطیع المرء أن يتصور قدراً مشتركاً في استجابات كافة القراء بنزعاتهم الفردية، القراء الذين تعنى القصيدة عندهم شيئاً. وهذا

القدر المشترك - دعنا تنهز وتحرق مراكبتنا ندعوه اللذة. وإلى لأعزف أن هذه الكلمة = اللذة - تبدو في أيامنا عتيقة غير ملائمة لوصف أثر الشعر. كما أعرف أن النفايين تملكهم ثورة عارمة إذا ما أسسوا بأى شخص يتحدث عن العاطفة الجمالية. على ألى أستطيع أن أسمعهم في دفاع عن النفس ألى حين تستثار مشاعرى بواسطة قصيدة فإن العاطفة التى أحسها تبدو متميزة من أية عاطفة إنسانية أخرى. ولكن إذا كان العالم النفسانى يفضل أن يتكلم عن العاطفة الجمالية فيقول إنها إعادة حالة وعى ذات جانب واحد، شاذة أو خطيرة إلى حالة التوازن، أو إنها رد اهتمامات مضطربة في النفس إلى حالة التوازن، فإن يكتفى أن أعترض على ما يقول. حقاً إنها ستكون حماقة متى لو تجاهلت العمل الرائع الذى قام به «يونج» من قبل، والذى قام به «ريتشاردز» والذى قامت به الأئسه «مود بودكن» مثلاً، في سبيل تحليل الصورة الشعرية واستجابتها للشعر. ولكن ينبغى أن نحترس من النزعة التى تسوى قصيدة ما بالعناصر النفسية التى يعكسها كل قارئ لطبائعه الفردية المميزة على هذه القصيدة، إلا إذا كنا مستعدين أن نتكلم عن الأدب باللغة التى يستعملها الأستاذ «ل. س. مارتن» فقط، حين يتحدث عن «سلسلة الحوادث التى تكمن في عقولنا، والتى نسميها من باب التسهيل (وبرضاء تام عن النفس أحياناً) أشعار «ملتون»».

ولكن، ألا تكون تبالين في الرضا عن النفس أكثر لو قلنا العبارة كما يريدنا الأستاذ أن نفعل، وقلنا عن شعر «ملتون» إنه «مجموعة حوادث في عقولنا الخاصة»؟ نحن نبدأ لتدرك إذاً، أن الصورة الشعرية - على وجه التقريب - صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نعمة غفيرة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضاً شحنت متعلقة إلى القارى عاطفة شعرية خاصة، أو انفعالا - لا، إن يسوغ هذا التعريف، لقد أفلت زمامه من يدها. وإلى هنا دعنا نبدأ مرة أخرى ونسأل أنفسنا سؤالاً بسيطاً:

لماذا تستثار بالاستعارة والتشبيه؟

لماذا ينجحنا لذة عندما نتخيل أن حينا مثل «وردة حمراء، حمراء»؟

أو - إن أردت - لماذا يعيد التوازن إلى اهتمامات نفوسنا أن يلاحظ كيف «يتنامى الظلام في الوادى ناسياً أكثر فأكثر»؟

لقد اخترت تشبيهاً واستعارة من تلك التي تلقى على طرف نقيض تقريباً - للتصوير الشعري- «حبسي كوردة حمراء، حمراء» إنه تشبيه تقليدي، أكثر قليلاً من رمز<sup>(١١)</sup>، وتُستمد نفاسه بقدر كبير من السياق، وبطبيعة الأسطر الثلاثة التالية له - مع ذلك بالطبع فإن تردد كلمة «حمراء» يعطي التعبير حياة خاصة.

أما بيت «ميربخت» حيث الاستعارة - فإنه لا يقدم لنا صورة كاملة في نفسها وحسب، ولكنه يقدم أيضاً جزءاً تأملاً لتجربة، جزءاً يمكن به إعادة بناء تجربة كاملة، فالتمثيل «ناسياً أكثر فأكثر» لا يعتمد في قوة إنثارته على معرفتنا بقصيدة «حب في الوادي» ككل، إن غموضه المدروس يؤثر في مجال واسع من الارتباطات النفسية، ومع ذلك فإنه يترك في أذهاننا انطباعاً واضحاً بشكل غريب.

هاتان الصورتان مع اختلافهما إلى هذا المدى في النوع، فإنها مع ذلك تؤثران فيما بنفس النوع من اللغة، (أما درجة اللذة فإنها تتوقف طبيعياً على القارئ بصفة شخصية، ونحن لا نستطيع أن نبحثها هنا بحثاً مفيداً) وإذا، فما هي العملية السريعة التي يخالق الصور البهجة؟

لقد قال «ميدلتون موري»: «حاول أن تكون دقيقاً وستجد ألا مفر من أن تكون مجازياً».

ومرة أخرى، في مقالته هذه القيمة عن الاستعارة: «إن ما نتطلبه بالدرجة الأولى هو أن يكون التشابه تشابهاً حقيقياً، وأن يكون قد ظل حتى الآن غير مدرك، أو نادراً ما أدركناه، حتى أنه يجبرنا وكأنه كشف أو وحى». تلك هي - على الأقل - نقطة البداية: الدقة والكشف، دقة الشاعر بالطبع، إذ لن يزعم أحد أن وصفاً دقيقاً من الناحية المادية، كذلك الدقة التي حققها «تيتسون» عندما قال:

زهرة عباد الشمس، لا أحد يجبرها  
مشرقة بجمال،  
بأنشعة من اللهب،  
حول قرص بدورها.

هو دقيق من وجهة نظر عالم النبات، ولا أن وصف عالم النبات دقيق من وجهة نظر

الشاعر. والشاعر في إعادة خلقه يشمل الشيء وجوانب الإثارة الحسية التي تصله بهذا الشيء، ويشمل كلا من حقائق التجربة والطابع المزاجي للتجربة، وعندما يتجنب الشيء والإثارات الحسية، يعد أن تم زواجها زواجاً سعيداً على يديه، زواجاً يتجنب صورة، شبهاتها مائل للعيان فيها، عندئذ فإن شيئاً يتحصل لدينا له تأثير الكشف والوحى.»

ومع أني أصر على أن أفكار «ت. أ. هولم» بخفية، وطريقة التعبير عنها أشد بغضاً، فإن ما قاله عن هذه النقطة كان صحيحاً بالتأكيد. ولعلنا لا نوافق في قوله إن في الشعر: «الهدف العظيم هو أن يكون الوصف صحيحاً دقيقاً محمداً» في مستوى التعميمات النقدية التي هي مفيدة أكثر منها حقيقية، ولكننا سنوافق عن طيب نفس أكثر أن «النشاط المبدع للفنان ضروري فقط نتيجة للقصور والحدود التي تفرضها ضرورات الحدث على الإدراك الداخلي والخارجي». وبعبارة أخرى، فإن الإنسان العادي يكون مشغولاً تماماً عن أن يرى رؤية مستقيمة، أو ينظر بعمق، أما مدركاته الحسية فتكون منشأة بسبب ما يستغرقه من مشكلات. وقد قال «هولم»: «إن مهمة الشاعر هي «رؤية الأشياء كما هي في الواقع»، ويتبني عليه أن يدرب نفسه على «الحالة العقلية المركزة، والسيطرة التامة على الذات هي التي تكون مهمة في التعبير الفعّل عن الشيء الذي يُرى».

إن الشعر «يتنقى الصفات الحية، والاستعارات الأكثر حداثة»، يؤثرها جداً، ليس لأنها جديدة وحسب... ولكن لأنّ القديم يتوقف عن توصيل الشيء المادى، ويصير عملة تجريدية».

«ولما تحصل على هذا الإقناع المقيم بالمحبوبة، الذي يشكل العاطفة الجمالية النقية التي يمكن أن تستخلص من التصوير، حين تستخدم تلك الاستعارات الحية والصفات».

ينبغي أن تطرى الفكر الجيد لهذه الفقرة، متذكّرين أنها اقتباس من مذكرات «هولم» تتعاضى فيها عن الأسلوب. ولكن هل نحن مقتنعون حقاً أن الدقة هي المظهر العظيم، حتى عندما يتعلق الأمر بالتصوير الشعري وحسب، أو أنها النضارة والجدة ودقة التصوير قبل كل شيء هي التي تعطيتنا الإقناع الجمالى أو الكشف، تعطيتنا اللغة الشعرية؟ منذ وقت ليس بالطويل كنت أنظر في كتاب عن التصوير الفوتوغرافي الملون، لقد

اعتقدت أن الألوان فجأة مبالغ فيها، وقد بدا أنها جعلت موضوعات الصورة تافهة باردة مصطنعة بشكل لايت للخطر. وقد دافع الشاعر عن كتابه أمامي قائلاً: الحقيقة أن الألوان كانت دقيقة تماماً، فالأجهزة التي التقطت الصورة واستخرجت منها نسخاً - كما زعم - أكثر حساسية وصدقاً من العين الإنسانية. ولم أكن مقتنعاً، وإني لأظن أن هذا ادعاء من جانبي، ولكني - من ناحية أخرى أثق في عيني أكثر من تلقى في عين «الكاميرا»، حتى ولو افترضت بأن «الكاميرا» كانت تلتقط موهبة، فأني في تلك الحالة لم أعجب بما رأيته - هذه الصور الفوتوغرافية ستبدو لي مسطحة زائفة. إنها دقيقة دقة عينة لما بها من حيوية.

إن الدقة ليست كل شيء، ولعلها ليست الشيء الرئيسي حتى في التصوير الشعري أيضاً. توجد فقرات في صحف جيرارد مائل هوبكنز، حيث يصف شيئاً بدقة متناهية الأمانة، ويدقق في صحة تفاصيل الشيء لدرجة أن الشيء نفسه يحتل تماماً. إنها غلطة يمكن أن تجدها أحياناً حتى في صور شعراء، ومن المؤكد أن الشاعر ينبغي أن يحاول «رؤية الأشياء كما هي في الواقع»، ولكن لا شيء حقيقي إذا ما أفرد في عزلة، محضاً في حالة اكتفاء ذاتي، فالواقع يتضمن «العلاقة»، وما أن تدخل «العلاقة» حتى نحس «العاطفة» بالنسبة للبشر. وهكذا فإن الشاعر لا يستطيع أن يرى الأشياء كما هي في واقعها، ولا يستطيع أن يكون دقيقاً فيما يخصها، إلا إذا كان مدققاً فيما يخص الشاعر التي يوجهها إلى هذه الأشياء. وهذا يلجئ الشاعر للاستعارة، وأقترح أن هذا نفس الضرورة التي تتطلب أن تكون الصور في داخل القصيدة بينها صلة تفيها لضرورة باطنية بأقوى من النزعة المجردة للكلمات لتحتشد في أنماط.

وقد قال «عزرا باوند» ذات مرة: «إن تقديم صورة واحدة في العمر كله أفضل من إنتاج أعمال ضخمة» ربما يكون من الأفضل، ولكن لا يزال دون نصف الكفاية في الفضل، والأكثر من ذلك، فإنه من المحال - بأي معنى حرقي للكلمة - لأن الصور لا تتبقي من صحراء، وعلى الرقيم من أن «يتنامى الظلام في الوادي ناسياً أكثر فأكثر» في حالة اكتفاء ذاتي من الناحية الجمالية، فإنها لم تنشأ بالتولد الذاتي، كذلك فإن «عملاً ضخماً» إلى حد كبير كان ضرورياً لإنتاج تلك الصورة العظيمة: «مدينة وروية الحمراء» في نصف عمر الزمن، نعم، صور كثيرة قد تولد وتموت في نتائج لكي تعيش واحدة. ولقد أكدت هذه النقطة البينة في وضوحها لسببين: أولهما أنه كما يوجد دائماً خطر في

مناقشة وجه من وجوه الشعر، بأن تقوم بعزله وتضخيمه أكثر مما ينبغي، كذلك يوجد ميل لرؤية صور معينة في القصيدة كالأضواء المسيطرة (وهي أضواء مسيطرة حقاً) ولكنها ترى مستقلة عن بقية الصور وقائمة بنفسها، بدل أن ينظر إليها كنجوم أعظم نظمت في برج وفقاً لقوانين ليست طوع إرادتها. والسبب الثاني أنه عبر هذه الصلة واعتماد كل الصور بعضها على بعض، سنأتي إلى جواب لسؤالنا: «لماذا نشعر بالإثارة الشديدة بطريق الاستعارة والتشبيه؟».

دعنا الآن نعد للأسلوب المختصر، محتفظين بهذا المفتاح في ذهننا. إننا نتخذ أن الاستعارة كانت مبدأ الحكمة، والطريقة المباشرة منذ فجر التاريخ، والشاعر «بيتس» هو الذي قال: «إن الحكمة تتكلم أولاً في الصور».

يقول «هـ. و. جارد» : «ذات مرة كان العالم في تضارته، وكان من يتكلم شاعراً، وكانت تسمية الأشياء إلهاماً. أما الاستعارة فقد تآثرت من أجواء المبدعين كعوض النضج الطبيعي لحواش مقعقة بالحوية».

في دراسة «هيربرت ريد» بخصوص بحث الشاعر عن «الدقة اللغوية والفكرية التامة» دقة تتطلب وتوجب على الشاعر أن يتجاوز قيود وحدود التعبيرات المألوفة، ومن ثم يبتكر، أمثالنا «ريد» إلى فيكون:

«الشعر هو النشاط الآتلي للطفل للإنسان، فالإنسان قبل أن يصل إلى مستوى تصور الكليات فإنه يتصور أفكاراً متخيلة، قبل أن يفكر بعقل واضح، يدرك الأشياء بملكات مشوشة قلقة قبل أن يتمكن من الإفصاح الواضح عنها، إنه يخفى قبل أن يتكلم تترأ، وهو يتكلم بالشعر قبل استعمال المصطلحات التقنية، والاستخدام الاستعاري للكلمات يكون بالنسبة إليه فطرياً، مثل أي شيء ندعوه طبيعياً».

قد يقودنا الاستناد المنطقي لتصريح كهذا إلى موقف «بيكون» الذي حاجه الشاعر «شلي» في مقالته «دفاع عن الشعر»، والذي يرى أنه: قد حكم على الشعر بأن يكسحه العلم، لو أن الخيال يقوم مقام المعرفة، لو أن الاستعارة لم تكن أكثر من شكل بدائي للطريقة العلمية، عندئذ كان من الخير لنا أن نتوقف تماماً عن كتابة الشعر وقراءته، ونقع في المعامل.



إلى أمل أن تبحث قضية الشعر - العلم باستفاضة أكثر فيما بعد، ولنتذكر - مؤقتاً -  
تعبير «فيكو»: «قبل أن يفكر بعقل واضح، فإنه يدرك الأشياء بملكات مشوشة خلفة».  
دعنا نضع بجانبها هذه الفقرة من «كولردج»:

«إن كل ما تنتجه القوة التفكيرية المجردة له بعض صفات الموت، إنها مثل خشخشة  
الأغصان والعساليح في الشتاء، لما تدفع فيها العصارة بعد من جذرنا أصل إليه، لو أنها  
كانت قادرة على منح روصى غذاء أو وقاء».

أليست هذه العصارة هي مبدأ الحياة الذي يمنح الأوراق والتطويف للشجرة المعرفة  
للشاعر، الذي يصي بالانفعال الأفكار المجردة، «لكي يحمل الصدق حياً إلى القلب عن  
طريق الانفعال» مثلاً طلب «وردزورت»!

أما فيما يتعلق بقضية «الصدق» هذه، فإني لست مستعداً للتخلي عن موقفى قدر  
بوصة، الحقيقة الشعرية، وتعريف «وردزورت» لها «أنها ليست فردية ومعلية، ولكنها عامة  
ونافذة»، يجب قبولها كنتيجة طبيعية وذروة للذة الشعرية، إنها ليست مثل الحقيقة العلمية  
يمكن إثباتها، وفي قول «ولفريد أوبن» أنه لا يمكن إثبات أن:

ندوى القديسة لن تُجمد

دموعى الجليارة، البحار

لن تجف.

ربما كان ينبغي أن تذهب مزودين بزواج من نظارات الحقول، وكتاب مدرسى في علم  
الطيور، حيث البحار التي غنى عندها «شلي»:

طيور القارند ترقد متحلقة

حول الجزر الصغيرة

بالعارية من الزيد

ومع ذلك فإني لن تنبت صدق هذا السطر لو واقفنا جماعات من تلك الطيور ترقد  
هناك، ولن ينتقص من صدق هذا السطر ألا نجد هناك طائراً واحداً، ولكن وجدنا مقداراً  
هائلاً من الزيد.

نحن الحكم على الحقيقة الشعرية، لأنها «مؤثرة» لأنها تؤثر علينا، لتسبب ذلك النوع من اللذة، الذي هو تعزيز للحياة بالمعنى «الكاشي».

لا يكفى القول بأن الشعر يعيد التوازن إلى إهتماماتنا النفسية، وأنه من يصنع لنا السعادة، ومسح هذا فسرنا هذه لانسزال أحسن شيء، يمكن أن يقال في الفن أو من أجله. فلا مفر من أن نسأل أيضًا: كيف يفعل الشعر هذا؟ وكيف أنه في كل مكان وغير المصور قد ترك أثره في الجنس البشري بهذا الإحساس بإغناء الحياة الذي ندعوه الحقيقة الشعرية؟ إننا نعرف أنها تحدث حدوثًا طبيعيًا، وأن الشعر يقتنص بحقيقته بشكل لا يقاوم، كما تنفع نبرات صوت المرأة ونظراتها رجلًا أنه قد صار محبوبًا حقًا، تعميق لون الكلمات، والرشاقة المحسوسة، والتنوع النادر في نغمات التعبير - بكل تلك العلامات تتعرف على الشعر. ولكن.. مانتلك اللمسة على القلب التي كما لو أن مفتاحًا رئيسيًا قد أدير فإذا المصاييح مضادة في شوارعها بأكملها، وأماكن من التجربة كانت خريطينها قد رسمت برداءة، وجرت زيارة لها بغير حماسة، ولم تدركها من قبل إلا على تحي غامض؟

قال الشاعر «كيتس»: «ربما فورن الخيال بعلم آدم، لقد تنبه فوجده حقيقة». وهناك أيضًا الشاعر «بليك» الذي يقول: «كل شيء يمكن أن يُعتقد هو صورة من الحقيقة».

تلك تصريحات حكيمه يتم بعضها بعضًا، وهي أيضًا تصريحات متطرفة، فقد حاول «كيتس» أن يعرض عملية الخلق الشعري المقدمة كلها في صورة واحدة، فانتظر مقدار ما تقول هذه الصورة: إنها تقول إن الخيال منقول، يحمل لا شعوريًا، غير مدرك أن في أحلامه وأشكاله ومادته يتم خلق الحقيقة، وسأبحث هذه النقطة بدقة أكثر في الفصل الثالث، حيث تناقش العملية الشعرية من وجهة نظر الشاعر، وتناقش أيضًا حركة التصور الخيالي إذ يُشكّل ويُوَرَّع ويُشَرّ عبر الصور.

أما الآن فإننا مهتم أصلاً بالصورة في تأثيرها في القارئ، وإلى القارئ ينبغي أن يُنجه بصورة رئيسية.

وهذا القول المأثور لـ «بليك» لو تأملته تأملًا دقيقًا بما فيه الكفاية، فإنه فيما أرى يساعد على تسهيل مشكلة الاعتقاد<sup>(٥٥)</sup> في الشعر، وهذا القول لـ «بليك» يضيئ إلى ما هو

أكثر عمقاً من قول «كولروج» بـ «التعطيل المؤقت للإنكار»<sup>(٦)</sup>، كما أنه بالتأكيد أكثر إيجابية. «كل شيء يمكن أن يعتقد» - أي كل شيء يستطيع الشعر بقوة الانفعال التي ينطوي عليها أن يكون مقتناً لنا - «هو صورة من الحقيقة»<sup>(٧)</sup>، لأن الحقيقة في الانفعال، وينبغي إيقاف الاعتقادات حتى تستولي على عقولنا صورة أخرى من صور الاعتقاد، مختلفة، ولكنها ليست أقل صحة أو مشروعية. وكما قلت، في الشعر لا يمكن أن تكون هنالك تناقضات إلا تلك التي تأتي من انعدام الترابط الفني، ومن التعارض بين الصور الفنية وموضوع القصيدة.

وبالنسبة للشاعر، «كل شيء هو حق، نقطة أيضاً حق»، إنه يستطيع أن يقول عن القمر إنه محبوبه مخلص، وامرأة لعوب متقلبة، يستطيع أن يقول في نفس واحد: «محبوب وبغض»، وفي لحظة نجد أنفسنا في عالم تتلاشى فيه التناقضات منصهرة في كيان واحد بالشعور الذي أحسها به الشاعر، والتصميم الذي ربط فيها بينها.

هذا العالم الشعري عالم مصطنع بالطبع، ولكنه ينطوي على معنى بالنسبة إلينا، بقدر ما أن قصيدة ما تطابق بنمط صورها نمط ما نسميه بالعالم الواقعي. والاستعارة هي الوسيلة التي نجعل بها هذا التطابق معروفاً للقارئ، على أنها تفعل أكثر من ذلك؛ فالصورة الشعرية - وهذه النقطة هي محور الاهتمام في مناقشتي كلها حتى الآن - تنوّل إخبارنا أن في «العالم الواقعي» نمطاً أيضاً.

قال الشاعر «يليك»: «لو طُهرت أبواب الإدراك لظهر كل شيء أمام الإنسان كما هو. بلا حدود» وكلمات «بيتس» صدى لهذه العبارة، إذ يقول «إن - الإنسان يحو أثر أنفاسه عن زجاج النافذة وهو يضحك مبتهجا لكل المناظر المتغيرة».

فهو هذا هو الإدراك الذي نطلبه «هولم»، لقد ضايق الشعراء الرومانسيين بلومه كثيراً لأنهم «دائماً يستندرجون إلى مجال الكلام غير المحدود»، كما أزعج القارئ الحديث مجزؤه عن الإعجاب بأي شعر لا يظهر فيه غير المحدود. لقد اعترض على «العاطفة لضبابية التي لا تعتبر القصيدة إلا إذا كانت أننا ونواحيها على شيء أو آخر».

والآن.. بالإضافة إلى ما في كلامه من عدم الرقة والتكبر الفكري في طريقته، فإن هذا كلام فطوح في التناقض.

إنه لا مزيد يدعو للسخرية أن نستحسن شاعرًا - مثلًا بفعل «هولم» - حين ينتهج بالتناقضات وحركات «جولة» امرأة في منتهيها، ولكن لا نستحسنه حين ينتخب من أجل القمر - وهو شعور إنساني على حد سواء - وعلاوة على ذلك فإن الشعر الرومانسي مليء بالصورة الدقيقة المنضبطة على الطريقة الكلاسيكية، في حين أن الشعر «الكلاسيكي» الصارم الجانب «الذي رغب» هولم» في بعته، ليس بحال صارمًا وجافًا دائمًا، ولم يركز على المنتهى المحدود، كما قال: ألا يمكننا أن ندعى «فرجيل» - لو رأينا أن تستعمل مصطلحًا كهذا - بأنه يجتذب اللآلئ ويدخله في شعره، وبأنه يثنى وينوح على شيء أو آخر، ويرى للأشياء دموعًا؟.

ومع ذلك، ينبغي أن نسلم بأن هذه الأقوال المأثورة عن «بليك» منطرفة في جانب، فأما مثلًا إن فلسفة «هولم» التقديرية منطرفة في الجانب الآخر.

لست أذهب شخصيًا إلى الحد الذي ذهب إليه «هولم»، فأصرح مثله بأنه حسب ما يرى الرومانسيون: «في أقل عنصر من عناصر الجمال لدينا حدس تام بالعالم كله»، فحق «بليك» نفسه لم يكن لديه بقوة أن أبواب الإدراك البشري يمكن أن تظهر إلى هذا المدى أبدًا. ولكن كلمات «هولم» تصبح تلخيصًا عادلًا للرأي الرومانسي إذا بدلناها إلى:

«في أقل عنصر من عناصر الجمال لدينا حدس جزئي بالعالم كله، وإنه لأمر جوهري أن نقرر ما إذا كنا نعتقد بحقيقة أن هذا ينطبق على الصور في كل أنواع الشعر، أو نعتقد - من ناحية أخرى - أنه توجد أكثر من وظيفة أساسية للاستعارة.

في رأيي أن هذا القول ينطبق على كل الصور، باعتبار أن كل صورة، لا تخلق شيئًا من جديد وحسب، بل تطلقه في سياق التجربة، ومن ثم فهو جزء من علاقة، ولأن العلاقة جزء من صميم طبيعة الاستعارة، فلو اعتقدنا أن الكون إما هو كتلة أو كيان حيث كل الناس وكل الأشياء، نكون «أعضاء واحد للآخر» فيجب أن نسلم بأن الاستعارة تعطي «حدسًا جزئيًا بالعالم كله». وإلى الأوكند أن كل صورة شعرية يكشفها كشفًا واضحًا لجزء صغير من هذا الكيان توحى بامتداده اللانهائي.

لنضع هذا جانبًا مؤقتًا، وتتناول موضوعنا من زاوية أخرى. إن الرؤية الكلاسيكية

للشعر تختلف عن الرؤية الحديثة، كما يقال لنا من ناحيتين: أنها تعبير القصيدة محاكاة وتقليداً أو نسخة من الحياة، لا أنها في الأصل تفسير وترجمة للحياة، أو إعادة خلق لها. كما أن النظرة الكلاسيكية تنظر إلى الشعر كدليل وحافز للعمل.

ليس من شك في أن هذه التمييزات هي من الناحية العملية اعتباطية. فالشعر الكلاسيكي يتداخل مع الحديث في عدد كبير من النقاط، حتى أن فصلها إلى عالين هو خلق لاتقسام مصطنع. والشاعر الرومانسي «شلي» يتحدث عن الخيال باعتباره «الوسيلة العظيمة للتعبير الأخلاقي» والشاعر الكلاسيكي «سيدن» يميزنا في تعبيرات رومانسية إلى أبعد حد كيف أن الشاعر «يمنح لقوى العقل صورة من ذلك الذي لا يمنحه الفيلسوف غير وصف لفظي مطول لا يصدم القلب ولا يتفقد إليه أو يستولى على سويده، بنفس القدر الذي يفعل الآخر»<sup>(٨)</sup>. إننا يجب أن نقاوم عادة الناقد - وهي الآن بنفس القوة التي كانت بها في أي وقت مضى - في تزيقه الشعراء إلى فرق. جاعلا منهم أطراف مباراة يلعبها كل فريق ضد الآخر. وعلى الناقد المسكين، بكل أسف، أن يكون حكيماً في مباراة قد تأخى فيها اللاعبون بصفة مستمرة، وراحوا يتبادلون «قاتلاتهم» ويتطلقون في الاتجاه الخاطئ، وقد جعلوا من قواعد اللعب فوضى.

ومع ذلك فهناك بالتأكيد تمييزات ذات فائدة، ولا نستطيع أن ندعي أن «بن جونسون» على أي شيء غير ملاك عندما قال عن الشعر إنه «الفلسفة السائقة الملهمة التي تولدت من يدنا وترشدنا إلى العمل». كما أنه ليس باستطاعتنا أن ندعي أنه لم يكن يسمى الشعر نوعاً من الحكاية التقليدية حين قال إن الشاعر «مخلق يتظاهر ويؤلف قصة خرافية، ويكتب أشياء تشبه الحقيقة». وينبغي أن نترك الكلام عن الحكاية والقصة الخرافية هنا، ونعود إليه في مكان لاحق.

أما الشعر بوصفه مرشداً إلى العمل، فهذه قضية وثيقة الصلة بالموضوع الذي نبحثه الآن، موضوع طبيعة الصورة الشعرية كما تؤثر على نفس القارئ.

وبصرف النظر عن الشعر التعليمي الوعظي، حيث يكون المستوى الاستعاري عادة ضحلاً، على أية حال فإنه من الصعب علينا أن نتصور كيف يستطيع الشعر أن يبعثنا للعمل، وقد توافق على أن قصيدة «بن جونسون»: «سجائوس» التي قرأها بذلك بعض

السياسيين الإنجليز إبان ثلاثينات القرن التاسع عشر قد بدلت مواقفهم تجاه الحكام المستبدين، بل من المحتمل أنها قد أدت - بطريق غير مباشر - إلى بعض العمل من جانبهم. ولكن ما هو العمل الذي كان «بن جونسون» يتوقع أن تقوم به عند استقبالاتنا لفصائله الغنائية<sup>(١)</sup>؟

في بحث أصول الشعر قال «كرستوفر كودول» في ذلك الكتاب التادر: «الوهم والحقيقة»:

«إن صورة الواقع التي يظلمها الإنسان البدائي في الكلمات هي...

صورة دمية في عمل سحري، مثل تلك التي يعملها المرء لأعدائه، وإحداث أثر فيها هو (في اعتقاده) إحداث أثر في الواقع والحقيقة».

أما فيما يخص العمل، فهذا كسيف ذي حدين، فإن «بوب» اخترع صورة دمية سحرية تخصم في هذه الأسطر التي كتبها على «سوراس». ومن اليسير أن نقول إنه بنفس الدرجة التي كانت بها هذه الأسطر مُشبعة عاطفياً له، فإن رغبات القراء في الذهاب إلى توافقه «لورد هارق» وكسرها يتم إشباعها في الوهم.

أما نتيجة صورة الدمية على «لورد هارق» نفسه، فتلك مسألة أخرى.

لقد كانت فرضية «كودول» هي أن الشعر البدائي خلق حالاتٍ متخيلة مواتية للعمل، فيتقدمهم القسري للحصاد في الوهم، مثلاً، أعطوا الحصاد الذي لم يجسد بعد حقيقة أكبر، وحفزوا القبيلة لبلد جهد أعظم في عملها من أجل الحصاد.

وفي الحق، لقد كان الشعر البدائي تنقيحاً للفرائز بطريق الخيال، ولعلنا نوافق على أن هذه لا تزال وظيفة هامة من وظائف الشعر، ولكن من الواضح أن هناك مسافة أكثر اتساعاً اليوم، بين الصورة الشعرية والفعل الإنساني، والصلات بين الاثنين واهية وأكثر رهافة. والدعاية - وهي استعمال الفن، أو إذا أحببت - الفن المصطنع ليحث على العمل - وجدت وسيلة أكثر فعالية من الشعر، وكما عير «ماكيس»: «يستطيع آخرون أن يقولوا كذباً بكفاءة أكثر: لا يستطيع أحد غير الشاعر أن يمتحن حقيقة شعرية». ومن أجل تفسير آخر لهذه العملية: الصورة - والفعل، وربما تعود إلى فقرة في

«العقل الشعري الإنجليزي» مؤلفه المرحوم «تشارلز ويليامز»، وهو يتناول هذه الأسطر.

دع هذه الحياة الخالدة، معها يكن منشؤها  
تخفى في سحاب من الحب والاستشهاد.

هذه الصورة، كما يرى:

«نتبه قبتا... إحساساً بأننا قادرين على الحب والتضحية، إنها تذكرنا بتجربة معينة، وعن طريق أسلوبها نتبه قبتا قدرة على تلك التجربة. لقد أظهرتنا الأبيات بشيء ما، وجعلتنا نشعر كما لو أن ذلك الشيء ممكن لنا، وجعلتنا نشعر بأن معرفتنا بذلك الشيء - سواء كان ابتهاجاً أو يأساً أو غير ذلك - فيها إشباع عاطفي عميق لنا».

هل نستطيع أن نقبل بذلك بكمليته؟ ربما كان صادقاً لأنفسنا في سن المراهقة، ففي تلك الأيام قرأنا الشعر، وكنينا أحياناً، لأنه كان يجالينا شك في قاعدية عواطفنا، أو لأن مشاعرنا كانت تبدو شديدة التشوش، وغير موجهة، وسينتقد فقد كان الشعر يبدو تدريجاً لقوانا العاطفية التي لم تكن جريئة، وليكون شيئاً بنموذج مجسم لمنطقة ستكون عما قريب ساحة قتال لنا. هل أنقى لا أستطيع أن أرى أنه يكون تعميماً مأموناً أن أقول إن ملكة الحب والتضحية في رجل راشد أو امرأة ستنبئ بقراءة هذه الأسطر. لن يكون هذا التعميم مأموناً أكثر من ادعاء بأن هذه الأسطر لنحتا الإشباع العاطفي، لأنها تمكثنا من أن نكون شهداء في الوهم، فتتجنب هذا الاستشهاد الحقيقي، إذ ماذا نتلقى من تلك الصورة المشهورة، وهي ليست مغيرة في غيرها للصورة المذكورة آنفاً؟

إني أراهم يخطرون في جو من المجد  
يطأ ضوئه أيامي

إننا نتلقى أولاً وقبل كل شيء: الإثارة الشعرية، وثانياً فإننا لانلقى إحساساً بقدرتنا على الرهبة الدينية والإدراك الحدسي للخلود، بل نتلقى إحساساً بالرهبة والإدراك الحدسي نفسه، إذا تلقينا من الصورة أي شيء.

إن الأساطير التربوية المظلمة، التي استدرجت الإنسان من أقدم العصور، بوصف بعد أخرى، لتخرجه من وحشيته، مهددة ذلك التوتر العالي الرهيب، تجعله في الغالب المقيد له

في حياته، بعد أن كان أشد ما يحافظه في الحياة كلها من حوله، جاعلة من الأرض الحرون أرضاً سلسلة القيادة، وكذا من الأرواح المظفرة كائنات طليعة، وذلك بالسيطرة عليها عن طريق الخيال، بجسمة الحرب التي تدور في قلبه المقسم نفسه، مستزعة أرضه البرية القاحلة قداماً قداماً، مستصلحة مرة بعد أخرى الأرض التي لم يكن فيها من رجاء - أقول: إن هذه الأساطير التربوية العظيمة كانت شعراً يدعو إلى العمل.

أما في أيامنا فقد ماتت هذه الأساطير، ماتت لأنها وقد أنتجت مهمتها في التطور، لم تعد هناك حاجة إليها، ومع نشأتها من العقل الجمعي، وإشاعتها له إبان قرون لم يكن فيها ضوء آخر<sup>(١٠١)</sup>، كانت مهمتها أن توقف الإنسان على قدميه، وتعلمه أن يمشي معتمداً على نفسه، وأن يفكر ويشعر لنفسه، ولم يعد جزءاً من مجموع حي بل فرداً خاصاً من بين الإنسان. وهكذا ماتت الأساطير الشعرية، وصار السلطان للصورة الشعرية بدلاً منها، التي هي أسطورة الفرد، وقد صار لها السلطان على منطقة أصغر من ذي قبل، لأن الشعر قد تقل عن مناطق كثيرة للفنون وعلوم أكثر حداثة، وخلافة الصورة للأساطير الشعرية غير قابلة للمناقشة، وقد أبدعت الأسطورة الشعرية عن طريق الشعور الجمعي، والصورة الشعرية بدورها تعود إلى ذلك الشعور لتستمد منه السلطة، فلا يقتصر الأمر على أننا نجد بين قمت وآخر في صور الشعر الحديث أشكالاً وتوازيع استمدت من الأساطير، ولكن طبيعة الصورة نفسها أو طبيعة الشعر في جانيه الاستعاري تستحضر ذلك الشعور، كما لو أن الإنسان - حتى في أشد أطواره فردية - لا يزال يتطلع إلى العظمانيّة العاطفية، يستمدّها من الإحساس بأنه عضو في مجتمع ليس مجتمع إخوانه من البشر وحسب، بل كل ما يحيا في الوجود، والأموات أيضاً.

إذاً ما الذي يقوله الشعر في نهاية الأمر لنا؟

إنه يقول إننا إذا ما جرحنا طائراً فإننا نكون قد جرحنا أنفسنا، وهذه حقيقة اكتشفها «اللاج القديم»<sup>(١٠٢)</sup>.

أما الحقيقة فتأتي إلينا مثل صورة جيتينية لرواية «الحكام»<sup>(١٠٣)</sup> حين جاءت إلى «توماس هاردي» وعبر عنها في كراسه في هذه الكلمات:

فلأعرض الجنس البشري مثل شبكة هائلة أو قطعة من نسيج، تهتز في كل جزء



منها، إذا اهتزت في جزء واحد، مثل تسج العنكبوت إذا ما لمس.  
وهي ما غير عنه «جورج هربرت» في لغة علم لم يزل بدائياً:

الإنسان تناسق شامل  
ملي بالتناسب، كل عضو في نسبه إلى الآخر،  
وكله في نسبه إلى العالم بأجمعه من حوله  
كل جزء يمكن أن يدعو أبعد جزء عنه أخاً،  
يلا تحفظ:

فللرأس مع القدم مودة خاصة،  
ولكلها مع القمر والماء والجزر

وما أدركه «وردزورث» غير ضباب التأمل:

مع أننا من تراب،  
فإن الروح الخالدة فيها تنمو  
مثل لحن موسيقى متناغم،  
وهناك رؤية شامخة  
توفق بين العناصر المتعارضة،  
تجملها تناسك معاً  
في مجتمع واحد...

ونحن نتذكر قول «هوسمان»: «إنها وظيفة الشعر، أن يتناغم حزن العالم». في تلك  
الكلمة «يتناغم» نجد رابطاً بين الرؤية الكلاسيكية والرؤية الحديثة للشعر - الرؤية  
الكلاسيكية التي رأته يميل الأشياء الرهيبة سارة، والرؤية الحديثة التي تقبل الشيء  
الرهيبة كجزء من نموذج.

لقد وجد «هربرت» و«وردزورث» و«هاردي» و«هوسمان» أنه من الضروري  
التكلم عن هذا النموذج في صورة تسج العنكبوت، الجسم الإنساني، التناغم الموسيقي.  
إنها طريقة الكلام الطبيعية للشعراء، وإن تجد شاعراً يحتاج إلى الاعتذار بسبب  
استعمالها.

إن الصور أشياء مراوغة، تستعصى على التحديد الجاف الذي تُقرِّبه اللغة النقدية العلمية، وربما تحصل على نتائج أليط ب استعمال صورة لكي نفهم صورة إذا لم نفلح لغة النقد العلمية. ومهما يكن من أمر في هذا الشأن، فإن هؤلاء الشعراء الأربعة في حديثهم عن التناغم والتناسق وهـ الشبكة الضخمة يعرضون مسائل يدركها كل شاعر، وفيما أظن، فإن كل شاعر - تقريباً - يسلم بها. هناك قدر من المجهج له وزن عظيم، وعليه إجماع ساحق في الشعر والكتابات النقدية للشعراء الإنجليز، كلاهما شاهدان على أن الحقيقة في الشعر تأت من إدراك وحدة تكمن وراء الظواهر وتصلها جميعاً، وأن مهمة الشعر هي الكشف المستمر خلال تصويره، وفكرة صناعة الاستعارة فيه لعلاقات جديدة في هذا النموذج، وإعادة كشف وتجديد ما رث من تلك العلاقات. ولأن النموذج في تبدل مستمر، فليس هناك مطلقاً صورة شعرية تبرز الحقيقة المطلقة، ولأن النموذج تمتد بخير حدود، فالشاعر عنده دائماً إحساس «بأن شيئاً جديداً على وشك أن يحدث». قد تستطيع أن تسمي هذا وهماً إذا أصيبت - ولكن لا يحق لك أن تظنه توهاً رومانسياً وحسب، فلم يكن «وردد ورت» وإنما «الكساندر بوب» الذي كتب عن:

ذلك الشيء الذي يدفع إلى التهدأ،

والذي يسببه نتحمل العيش أو نجرؤ على الموت،

الذي لا يزال قريباً منا،

ومع ذلك يقع بعيداً عن متناولنا

ولعلك تتذكر ما كتبه دكتور «جونسون» عن عبقرية «بوب»:

«باحثة دائماً، طامعة دائماً، في أوسع بحوثها لا تزال نحن إلى التهدأ، وفي أعلى تعلقاتها لا تزال ترغب في أن ترقى إلى أهل، تتخيل دائماً شيئاً أكثر مما تعرف».

لقد كانت فكرتي التي تمسكت بها وشرحتها طوال النقاش كله، أن الصورة كما أنها في تعلقاتها في تلك المرتفعات العالية تبحث عن علاقات مسترشدة بعنود التجربة المشبوبة، فإنها تكتشف الحقيقة وتجعلها مقبولة منا، وإلى لأدرك جيداً أن هذه الفكرة تقترض التسليم بما ينبغي أن نبرهن عليه، وتجعلنا عرضة لسؤال هام: ما دليلنا على أن الحلق الانفعالي في الشعر له أية صلة بطبيعة الواقع؟ ليس لدينا بالطبع دليل بالمرّة، على أننا نشعر أنه هكذا وحسب، إنما تركل الحجر فتولنا أقدامنا، ومن ثم نعتقد بأن هنالك حجراً

حقيقياً. وربما يسلم المنكر الحديث للشعر بأن صورته كانت في وقت معيّن مفيدة في إعطاء تلميحات، ومحاولات اقتراب من الحقيقة، حين لم تكن هناك طريقة علمية لإثبات نتائج البحوث التي تدركها حواسنا. ولكنه بناء على ما سبق يستنتج قائلاً:

أما الآن، ونحن لدينا وسائل القياس والرصد، فلم كل هذه الجلبة عن إحساس الريني الدهش في التنبؤ بالجو؟

الجواب عن هذا ينبغي أن يكون: إنه توجد حقائق لا يمكن إثباتها، وإن العنصر الذي لا يمكن إثباته في الشعر هو الذي يحمل الحقيقة الشعرية. وباستطاعتنا بكل تأكيد أن تأخذ الصور: «الإشراق يسقط من الجو - ملكات متن شايات وجيلات» وقد تأتي مؤرخين ليؤكدوا أن السطر الثاني صحيح من الناحية التاريخية. وتأتي برجال الأرصاد ليؤكدوا لنا أنه حين تغرب الشمس يظلم الجو حقيقة، وكل هذه الإثباتات لن تجعل الصورة أكثر إقناعاً لنا، ولو بدرجة واحدة.

بين: «الإشراق يسقط من الجو» و«ملكات متن شايات وجيلات» فراغ عقل<sup>(١٣)</sup>. ولكن شرارة تنب لتملأ الفجوة، وهذه الشرارة لا تنطفئ. وإنما تستمر في التوهج. فخرى أحزان النساء، وأحزان الموت الذي يأتي قبل أوانه، كل منها يلقي ضوءه على الآخر، ضوءاً يتجاوزهما ويمتد إلى مدى ما فوق الوقوف الإنساني كله. وهاتان صورتان قد ربطتا إلى بعضهما ليس فقط بواسطة ما أجازف فأسميه «المنطقي العاطفي»، إن العناصر التي تولفها: أفكار الإشراق والسقوط والجو - قد وُضعت معاً في اجتماع من حيث تستفيد منه كل منها، كما يسهم كل منها في ذلك الاجتماع، وهو (الصورة الكاملة) تماماً مثل ما أن كل صورة كاملة تسهم في وتستفيد من القصيدة في تكوينها الشامل.

ذلك نموذج الشعر، النموذج الذي ينجحنا اللغة لأنه يشبع الحنين الإنساني إلى النظام والكمال. ونحت اللغة التي تتلقاها من الموسيقى اللفظية، ومن العلاقات الحسية لتشبيه أو استعارة، ترعد اللغة الأعظم، لغة التعرف على أو اكتشاف الصلة الروحية. وقد سُمّي هذا: إدراك التشابه في التباين، ولا بأس بهذه التسمية. ولكن الإدراك أن يسبب اللغة ما لم تكن رغبة العقل الإنساني قد تملقت بأن يجد نظاماً في العالم الخارجي، وما لم يكن في العالم نظام يشبع تلك الرغبة، وما لم يكن الشعر قد استطاع أن يستيقظ هذا النظام، واستطاع أن يصوره لنا قطعة بعد قطعة.

الصورة الشعرية هي ادعاء العقل الإنساني صلة أو قرابة مع كل شيء يعيش أو عاش، وإثبات ادعائه له.

وفي عمل هذا فإن العقل ينشئ خلال كل استعارة صلة قرابة بين الأشياء الخارجية. وينتهي علينا أن ندرك أن الاستعارة علاقة ذات ثلاثة أركان. حين سمي «بن جونسون» الزنبقة «شجيرة النور وزهرته»، كان يعبرنا أساساً بشيء عن الزنايق، وثانويًا كان يعبرنا بشيء يتعلق بالنور، ولكنه كان يعمل ذلك أيضاً بطريقة تنفي تجربتنا مع الزنايق، وهذا طبعاً إذا أدركنا الصورة ووصلت إلى قلوبنا. إن هذه الاستعارة مركزة إلى حد أن ثلاثة أشياء: معنى النور يعطي الزنبقة، المعنى الذي يعطيه النور للزنبقة، والمعنى الذي تعطيه الزنبقة للنور، ومعنى العلاقة بين النور والزنبقة لدى كل قارئ في سياق القصيدة، هذه الأشياء الثلاثة صارت مجدولة بطريقة لا يمكن معها انفصال في شيء واحد.<sup>(١٤)</sup>

وقد تم التعرف على قرابة أخرى عن طريق الإدراك الخلاق للشاعر، لقد أضيف حجر آخر إلى الصرح الذي وصفه «وردز وورث»:

الأغنية تتكلم

عن ذلك الصرح المرتفع إلى ما لا نهاية

تشيده ملاحظة الفصائل

في أشياء لا أحوه بيتها

في نظر العقول السليمة.

وليس من شأني أن أبحث هنا الاستنتاجات التي قد يستنتجها من هذا «الميتافيزيقي»، أو العالم أو اللاهوتي، ولكن إذا اشتد الغاريء في موقفه عما قلنا، منتقلاً من عدم التصديق إلى الشعور بالغثاء أمام هذا الشرود الشعري المسرف، دعه ينظر كيف أن العالم الطبيعي الدائري العظيم «نيلز بوهر» قد تكلم عن الحافظ الدائم في كل إنسان ليهبث عن نظام وتناغم وراء المتنوع والمتغير في العالم المائل.

وكيف قال «هيولدت»:<sup>(١٥)</sup> «إذا نظرنا إلى دراسة الظواهر الطبيعية سنجد أنبل وأعظم نتيجة هي معرفة السلسلة الرابطة التي بها تتم الصلة بين القوى الطبيعية كلها. ويصبح كل منها معتمداً على الآخر، وإن إدراك تلك العلاقات هو الذي يعطي رؤيتنا، ويجعل استمتاعنا تبيلاً رفيعاً».

وواجب الشاعر أيضاً أن يتعرف على النموذج أينما برأه، وأن يبنى مذكراته في صيغة شعرية، نقتنأ بما فيها من إلحاح وتلاحم بحقيقتها. وقد نقول: إن الشاعر موجود في هذا العالم ليكون شاهداً على مبدأ الحب، فقد كان «الحب» كلمة جيدة كأي كلمة أخرى قد نستعملها للتعبير عن امتداد أيدي البشر نحو الله في كل الأشياء، وهو المنبع والمأخوذة لأغنية الشاعر. والحب هو هذا للشاعر أولاً، ولكنه أكثر من هذا يعمه كنوع من الضرورة التي تربط الأشياء بعضها بالآخر، وبها - لو أمكن رؤية النموذج بأكمله - ستبدو تناقضاتها على وفاق. لقد حاولت أن أعبر عن هذا في هذه الأسطر:

الحب هو الرئيس ذو السلطان الأكبر  
الذي يتسكع بجواره أبداً  
ظل القاتل المحترف....  
إنه مدفع وديناميت،  
هو الطيبة والقدير،  
ولكنه النمر الذي يربض أيضاً  
لهذا كن حكيماً في ساعة الظلام تُسَلِّمُ  
بمنطق زناد بندقية القاتل  
وتعائق المادة المتفجرة وتتعلم  
حاجة النمر للطيبة، وحاجة الطيبة للنمر.

ولعله ينبغي ألا يقول المرء ما قلنا، ربما ينبغي عليه أن يفتح بأن يدع المبدأ يشق نفسه من ذلك الرقص بالكلمات، الذي تتلاحم فيه الحياة والفن، الحقيقة والتخيل، برهافة شديدة، تميز الشاعر نفسه عن اكتشاف أحدهما من الآخر. كما يقول «بيتس»:

شجرة الكستناء، أينها المزهرة ذات الجندر العظيم  
هل أنت الورقة أو الزهرة أو الساق؟  
أيها الجسد المتمايل مع الموسيقى. أينها النظرة المشرقة  
كيف يمكن أن تميز الراقص من الراقص؟

### هوامش

- (١) إشارة إلى ماقى لقصة الأطفال «أليس في أرض العجائب» حين غطت أليس إلى أرض العجائب عبر المرآة التي كانت تنظر فيها.
- (٢) هذه إشارة إلى قصيدة «لوردز ورت» عن الترجس.
- (٣) في صياغة العبارة بهذا الشكل شيء من المتداخلة.
- (٤) يقصد بالرمز هنا الرمز الكلامي لا الفني، حين يصير الكلمة المكتوبة أو المنطوقة مجرد رمز لمن لكثرة دوراتها مع هذا الفن، ومن ثم لا يلاحظ فيها «القل» الذي هو جوهر الاستعارة من الناحية الشكلية.
- (٥) ليس المقصود الاعتقاد التقني، وإنما الاحتفاء في صدق الشعر، باستخدام وسائل الإيجام والإقناع المختلفة.
- (٦) عن رأي كولردج ومناقشته يمكن مراجعة كتاب «كولردج» من تأليف الدكتور محمد مصطفى بدوى - فترة: الموقف الشعري والحقيقة الشعرية ص ٦٥ وما بعدها.
- (٧) أغلب الظن أن هذه العبارة صلة بفلسفة «ديكارت» التي ترى أن كل فكرة تصل إلى درجة الوضوح والتميز لابد لها من مدلول حقيقي.
- (٨) واضح هنا حالة التبادل أو التفاعل في الآراء، فالشاعر «شلي» الرومانسي يضع الشعر هدفاً أخلاقياً تادي به الكلاسيكيون، في حين أن سيدل يتكلم عن هزة القلب، والفلسفة الكلاسيكية تعالِبُ العقل لا القلب. وموقف وادي لويس «منجم مع الموقف الإنجليزى العام الذي لا يظهر اعتناء شديداً بالناحية الشعرية في الفن.
- (٩) هنا تفرقة غاية في الرفاعة بين مواقع كتابة قصيدة في نفس الشاعر، والطريقة التي تتلقى بها القصيدة في نفس القارئ. ويرى أن التعلق هنا غير محتم، وسنرى في الأسطر التالية تطبيقاً لذلك على قصيدة للشاعر بوب.
- (١٠) هنا رأى «بونج»، وقد تحفظ به على رأى أسنائه «فرويد» والذي أرجع كل مظاهر الإبداع إلى الغرائز. على أن «بونج» اعتم بالدلالات النفسية الجماعية. ونرى أنه يمكن لمن إضافة أخرى لتفسير هذه النقطة من رأى «دوركايم» حول طبيعة المجتمع البدائي وأثار عزائه وتماز معاقبه على بناءه الفكري.
- (١١) إحدى أشهر وأعظم قصائد «كولردج» التي تعالفا قبل الفتح إلى النقد والفلسفة، ونرى بصورة مباشرة يا قوى الطبيعة، وتفاصيل عن القصيدة ويقدمتها التقديرة يمكن أن نجدها في «الحيل الرومانسي» تأليف: سيرموريس بورا. ترجمة الصبري ص ٦٥ وما بعدها.
- (١٢) هذه هي المفارقة الأولى لرواية، كما سجلها المؤلف في مذكرته قبل كتابة الرواية ذاتها. إنها تعبر عن «البؤرة» أو منطلق التصور فحسب.

(١٣٦) يعني أنه يوجد التقاطع بين الصورتين من الناحية العقلية.

(١٣٧) واضح أن هذه أربعة أشياء لا ثلاثة، ولكن الرابع لا يدخل في تكوين الصورة لأنه يتعلق بالملقح أو الفارق، وهو ما لا يدخل في بناء الاستعارة.

## التصوير وألوان المجاز

### Imagery and Figures of Speech

هذا فصل من كتاب «نقد الشعر» The criticism of Poetry لمؤلفه: س. هـ. بورتون S.H. Burton اختصرنا مقطعاً محدوداً من نهايته، حين ارتبط التحليل النقدي للأسلوب الشعري بمشكلات وخصائص ليست لها نظائر في تركيب الصوت العربي أو الأسلوب العربي. فيما عدا هذا فقد حافظنا على إشاراتنا جميعاً. وقد أسرف الباحث في إيراد النماذج الشعرية، ولعله بذلك يرسم أمام قارئنا الطريق الأمثل للدراسة الفنية، فليس من شك في أن إيراد هذه النماذج المنتقاة في حدود توجيه فكرته والبرهنة عليها تعنى الكثير بالنسبة لانتساع ثقافة هذا الناقد وسمو ذوقه.

وهذا الاتجاه في الدراسة النقدية اتجهاء عربي أصيل عرفه نقدنا القديم، فعين نقرأ كتاباً مثل «الوساطة» للقاضي المرحاني سنجد عناية كاملة في اختيار النماذج و«الإسراف» فيها أيضاً، بدرجة تجعل الباحث المعاصر يتساءل في ارتباك: «أين آراء القاضي المرحاني؟» إنها قليلة جداً، وتوشك أن تكون ناتئة بين اقتباساته الطويلة من القصائد الجديدة، وهو تساؤل مشروع، ولكنه متعجل! لقد اعتاد باحثنا المعاصر أن يقرأ سبلاً من الآراء والاستطرادات والتحليلات الحقيقية والمنهومة دون أن يرتبط بالنص الشعري، الذي هو الأساس الطبيعي لأي حوار نقدي، أو ينبغي أن يكون. وفيما اقتبسناه من كتاب «مرجى بولتون» تراها نحمل النقاد مسئولية صرف الناس عن قراءة الشعر وتزجدهم فيه، وإلى لأراها على صواب كبير.

إن التعقبات الذكية المختصرة التي تفهد للقاصد أو تلاحق أخرى يمكن أن تكون مسجلاً شاملاً موجزاً لأهم مفردات عناصر الجملة الشعرية والأسلوب الشعري، ثم البناء الشعري. وهذه الجوانب قد مضى التعرض لبعضها، وستوقف عند البقية في فصول قادمة. فنحن هنا أمام قدر من التبسيط في إدراك مفهوم الصورة، وأهمية عنصر التصوير في الشعر، لكنه البسيط وليس التسطيط، وهو نابع من وضوح سيجعلنا أكثر قدرة على



متابعة قضية البناء الشعري في أبجر فصول هذا الكتاب.

آخر ما نشير إليه هو أن الطبعة التي اعتمدنا عليها في الترجمة هي طبعة لندن سنة ١٩٧٧ صادرة عن دار Longman.

• • •

إن التصوير في الشعر استنارة للحواس بواسطة الكلمات. وعن طريق الحواس يمكن بسرعة إثارة ذهن القارئ وعواطفه، ومن ثم يستخدم الشعر المجاز بكثرة، ولكن هذا لا يعنى القول بأن كل شعر جيد ينبغي أن يكون متضمناً المجاز. ونضرب مثلاً بهذه القصيدة من شعر «جون دُن» John Donne، وهي خلو من المجاز تقريباً، بالمعنى المألوف لكلمة «مجاز»، ومع هذا فإنها قصيدة قوية في عاطفتها وفي فكرها، تعطي تأثيرها خلال تعبيرات منطقية مباشرة، ودقة في استخدام الآثار الضخيلة لصور الأشياء، مثل: «سيمد الآن مجال امتياز الواسع» التي توحى بالحركة والمكان، ومثل: «ثمًاذا أناؤ»<sup>(١)</sup> التي توحى بالصوت، ثم لا نجد هنا شيئاً من الصور الحسية المباشرة التي كثيراً ما نجدها في قصائد أخرى. وعلى الناقد أن يقرر في كل قصيدة بما فيها سبب استعمال أو إهمال التصوير، ومدى فاعليته.

إله الحب

Loves Deitie

إني أتوق إلى الكلام، مع بعض أطياف المحبين القدماء،

الذين ماتوا قبل أن يولد إله الحب:

لا أستطيع أن أفكر أن أعشق المحبين حياً أن ذاك

قد تدنّى إلى حد أنه أحب من ازدراه

ولكن منذ أنتج هذا الإله القضاء والقدر،

وجرت العادة - نائية الطبيعة - بذلك،

يجب أن أحبها تلك التي لا تبقى

من المؤكد أن الذين جعلوا منه إلهاً،

لم يقصدوا أن تحرق أمور الحب على هذا النحو.

لا، ولا هو قصد في ألوهيته الباطنة أن يبارسه،

كان الأمر عندئذ أن لهيباً متساوياً من قلوب  
 كانت شعيرته المتساحمة أن يوفق بين قلوب  
 أحدهما موجب والآخر سالب.  
 كان موضوع عمله هو القلوب المتوافقة.  
 إنه لا يمكن أن يكون حب حتى أحب من تحب.  
 ولكن كل إله جديد سيمد الآن مجال امتيازه الواسع  
 بقدر ما فعل «جوبيتر»  
 فالغضب، والشهوة، والكتابة، والإطراء.  
 كل ذلك مجال إله الحب  
 أواه لو تنبّهنا بواسطة هذا الاستعداد  
 فأنزلنا هذا الطفل عن عرش الألوهية ثانية، لما أمكن  
 أن أحب من لا تحب  
 أنا متمرد على إله الحب، وملحد به أيضاً، لماذا أنا؟  
 وكأني شعرت بأسوأ ما يستطيع الحب أن يفعل؟  
 ربما يجعلني الحب أترك حبها، أو لعله يجرب  
 بلائ أكثر عمقاً، فيجعلها تحبني أيضاً.  
 وهو ما أكره أن أراه، لأنها أحبت شخصاً آخر قبل  
 فالكذب أسوأ من البغضاء، والتي أحبها كاذبة لا ربه.  
 لو أنها أحبتني، لأنها أحبت قبل.

قبل كل شيء ينبغي أن يكون واضحاً أن التصوير والألفاظ ونظم الشعر سواء بسواء  
 من حيث أنها تعبير عن الطريقة التي يرى الشاعر بها موضوعه، ولكن عندما تنقد  
 قصيدة ينبغي أن نتجنب مثل هذا التجريد المسرف الذي يفصل بين هذه الأساليب  
 ونحاول أن نرى كلا من هذه الجوانب في إطار كونه جزءاً من تعبير الشاعر عن  
 موضوعه، وأن نلاحظ العلاقات المتبادلة بين كل قسم والأقسام الأخرى.

ومن ناحية الصور فإنه يمكن تصنيفها بحسب الحاسة التي تتجه إليها كل صورة،  
 سمعاً أو بصراً (صور الألوان والأشكال) أو ذوقاً أو شياً أو لساً (حرارة الملموس وهل

هو ناعم أو طرى...، أو الحركة (صور تثير إحساسنا بالحركة) وقصيدة روبرت بروك Rupert Brooke «المطيمة»: «الكنيسة القديمة في جرانتشستر» تزودنا بأشقة لكل واحدة من أنواع الصور هذه:

### الكنيسة القديمة في جرانتشستر

#### The Old Vicarage, Grantchester

ما أروع أن نرى الأغصان تهتز  
والقمر يترامى من خلالها في جرانتشستر  
تثير الإحساس بالحركة  
وأن نشم رائحة النهر المثيرة نفوح - عذبة وبغضة  
لا تنسى، لا يمكن نسيانها  
وأن نسمع النسيم  
يتشجج في الأشجار الصغيرة  
قل: هل تقف مجموعات شجر الدردار شائعة  
توحى بالشكل  
بعضية.  
حراساً صامتة لتلك الأرض المقدسة؟  
وظل أشجار الكستناء في جلال حالم،  
والجندول ما زال بسيطاً  
وهل يشرق الصبح في سر وعجل،  
بارداً كميلاد فينوس على زبد البحر  
لون وحرارة  
فضياً ذهبياً؟  
وغروب الشمس، أما زال يحرأ ذهبياً  
من «هازلنجفيلده» إلى «مادنجل»؟<sup>(١)</sup>  
وبعد الغروب، قبل أن يولد الليل،  
هل تخرج الأراب البرية خلال حقول القمح؟  
آه، وهل الماء عذب بارد  
لطيف، يقي سفعته الشمس على سطح البركة؟

أما زال النهر الخالد يضحك  
تحت الطاحونة، تحت الطاحونة؟  
قل: هل الجمال لا يزال يوجد بعد؟  
واليقين والحدود الخنون؟  
المروج العميقة المحضرة، حيث تُنسى  
الأكاذيب، والحفائض، والألم؟ آه... ما تزال بعد  
ساعة الكنيسة متوقفة على الثالثة إلا عشر دقائق؟  
وهل يوجد عسلٌ ليُؤكل مع الشاي؟  
أترضى بالظم

في الحكم على قصيدة ينبغي أن نلاحظ بمثابة نوع الصور المستخدمة، وأى تغيير في  
لماذج الصور، أو تركيز على تلك الصور التي قد تظهر حيث ينمو الموضوع ويتطور.  
وتوضح هذا المبدأ تطبيقاً على هذه القصيدة لـ «تشارلز كينجزيلى Charles Kingsley»  
وسنكتشف أن صور اللون والحركة قد استخدمت لتكشف عن التفاعل بين المقطعين  
الأول والثاني، ومن ثم تدعم الفكرة. فاللون المسيطر في المقطع الأول هو الأخضر، وفي  
المقطع الثاني يسيطر اللون الأسمر. أما صور الحركة فهي رشيقة لمزارة حية في المقطع  
الأول، ثقيلة بطيئة في الثاني.

#### الشباب والشيخوخة

##### Young and Old

حين يكون العالم كله، يا فتى  
وجميع الأشجار خضراء  
وكل وزنة جميلة، يا فتى  
وكل فتاة ملكة  
عندئذ، عليك بهذا القروسية، يا فتى  
وامرح في العالم بعيداً  
قدّم شاب يجب أن يجرى في طريقه، يا فتى

ولكل كلب يوم غفوانه.  
حين يكون العالم كله عجوزاً، يا نقي  
وجميع الأشجار كالحة  
وكل اللهور ماسخاً، يا نقي  
وكل الميولات تنوقف عن العمل؛  
انسَلْ إلى بيتك، واقبع هناك،  
بين خائر القوى والمستهلك  
لمل الله أن ين عليك، فتجد وجهاً واحداً هناك  
أحببته حين كان الكل شياً.

في قصيدة «هاردي T. Hardy» في الساعات الأخيرة من الليل. نجد استخداماً رائعاً  
لصور الحركة. يقدى الموضوع بحيوية أعظم، فالحركة الحقيقية في الملمطين الأولين تطل  
مدتها في المقطع الثالث. وفجأة حين يأتي السطر: «قد سكنت من مدة طويلة»، يضع  
نهاية حلم التمتع الصاخبة، ومع عدم تغير الإيقاع، فإن حركة القصيدة تبطئ حتى تصبح  
ديباً يلائم نفور الحالم من أن يسلم به: «الآن، وليس الماضي هو الذي يحكم»

#### في الساعات الأخيرة من الليل In the Small Hours

كنت منطرحاً في فراشي وعزفت  
بكماء أرض الأحلام وقوسها  
عادت تلك الألحان ترزف منطلة من أصابعي،  
تلك التي كنت  
قد لحنتها لسنوات خلت  
كانت الساعة الثانية أو الثالثة في الصباح  
حين تخيلت أنني عزفت  
طويلاً جداً لرقصات «الريل»، والرقصات الريفية<sup>37</sup>.

ورقصة الزمار سريعة وبطيئة  
وسرعان ما قدم غابراً  
القاعة في ألوان رمادية،  
أشباح راقصة رقصة أهل الحفل الشعبية  
الذين يتعهدون القمح والثمن  
يرقصون على نغم: «اسرعوا إلى الزفاف»  
كما يحدث يوم زفاف:  
نعم، صعوداً، وهبوطاً، وفي الوسط  
ذهبوا يدورون في دوائر بلا ربح  
هناك رقصة العروس والعريس  
أزواج مرحون قد أسكتهم الوقت والكبح بقوة، من عهد بعيد  
لقد بدا شيئاً يبعث على اليكاه  
أن أجد عند نهاية المجموع  
يتسلل الصباح خلسة  
أن الآن، وليس الماضي، هو الذي يحكم.

وفي قصيدة كيتس Keats «أغنية إلى الحريف» فإن الوقفة الفنية من الصور خلقت  
كثيراً من القراء عن ملاحظة النمط الدقيق الذي تتبعه تلك الصور. فالصور في المقطع  
الأول تصف فواكه وأزهار الحريف، وأعمال الحريف هي الموضوع في المقطع الثاني،  
أما المقطع الثالث فقد ملأ بالأصوات الحريفية، تحت هذا النمط للصور النموذج توجد  
حركة زمن أيضاً، معبر عنها بالتصوير، فالمقطع الأول في جو صياحي يخلقه الضباب،  
أما الثاني فقد سكن الجو مع ارتفاع الظهر وبعده بقليل، وفي المقطع الثالث تحرك إلى  
النساء مع صوت الخوام الصغيرة الطائرة والأغنام وصرار الليل ومجاعات السنونو التي  
زودت المشهد بموسيقى في النهاية، وهكذا، فالتصوير يدعم هدف الشاعر الذي أراد أن  
يعطي في قصيدته القصيرة نسيباً جوهر موسم الحريف.

أغنية إلى الخريف  
Ode to Autumn

فصلَ الضباب ووفرة الإثمار الياقوت  
أبها الصديق الغميم للشمس الناضجة  
تتأمل معه كيف يُحمل ويُبارك  
بالتماز عرائش الكروم، التي تدور حول أفاريز سقوف القش  
وكيف يميل ينقل ثمار التفاح  
لتثبت الحشائش وكوخ الأشجار مع أشجار التفاح  
وعلاً كل الثمار بالتضج حتى اللباب  
وكيف ينتفخ البقطين، وتلأ قشور البندق  
بذرة حلوة لتطلق براعم أكثر  
أكثر، والأزهار المتأخرة في ظهورها من أجل التحل  
حتى أنهم يظنون أن الأيام الدافئة لن تتوقف أبداً  
لأن الصيف ملأ خلاياها اللطيفة حتى فاضت  
من ذا الذي لم يرك، وسط المخزن كثيراً؟  
على أي حال، وأحياناً فإن من يخرج باحثاً يجده جالساً  
في لا مبالاة على أرض جرن القمح  
وشعرك تذروه الرياح فتزفقه بلطف  
أو قد يجده في نوم عميق على خطِّ تمَّ حُصادُ نصفه  
وقد أنصتكَ رائحة الحشائش، بينما بقي منجلك على  
الحزمة التالية من عيدان القمح، بكلِّ ستابليها الملتفة حول بعضها  
وأحياناً يجده مثل لاقط فضلات الحصاد الذي يبقى  
راسخاً ورأسه مودق بجمل، عبر جدول  
أو يجده عند حطارة القواكه بنظرة صبور

ترقب آخر رشحة تترُّ بها، ساعات بعد ساعات،  
 أين أغاني الربيع؟ حقاً.. أين هي؟  
 لا تفكر فيها، فلك موسيقاك أيضاً -  
 فيها السحب في أعمدة أفقية تورُّ النهار الذي يوت موتاً ناعياً.  
 وتلمس الحقل وما عليها من بقايا الزرع المحصود، بلون الورد  
 عندئذ يندب كورس الحوام الصغيرة في انتحاب،  
 وسط أشجار الصفصاف على النهر  
 يرتفع عالياً، أو يهبط مع الريح الخفيفة إذ تحيا أو تموت،  
 وتغلق الأغنام، التي لمت أجسامها فاماً، قد ارتفع من غير بين التلال،  
 وصرار الليل يغنى  
 ثم بنعومة السورانو  
 يصفر طائر أبي الحناء من حديقة المزرعة الصغيرة  
 وجاعات السنونو تغرد في السماء.

لنظم الشعراء صور، أو مجموعات يفضلونها، فهناك انطباعات حسية معينة تلازمهم طوال حياتهم، أو طوال فترات خاصة من حياتهم، وقد أبرزت «كارولين سرجيون» Caroline Spurgeon في كتابها: الصورة عند شكسبير Shakespeare Imagery أن لكل مسرحية تراجيدية من مآسيه جوانب تصويرية عامة، من لون خاص، تسيطر على موضوع العمل كله نغمة رئيسية ذات دلالة هامة، نعيننا على أن نفهم موضوع كل مسرحية بوضوح أكثر.

ففي «هملت» نجد الصور المسيطرة هي صور المرض والسقم، وصور الدم والظلام واضحة بجلال في «مكبث»، وتتضمن «عطيل» عدداً كبيراً من صور الحيوانات، أما «الملك لير» فإنها تفضي بصور المماناة والتعذيب.

إن بحوث الأئمة سرجيون قد عززت أيضاً ما طالما حُدس به النقاد من قبل من أن مسرحيات شكسبير في مجموعها تحتل فيها صور الطبيعة المكان الأول، بلا نزاع. قارن هذه النزعة مع شعر «ملتون» Milton حيث نجد الصور التي انتزعت من كتب تسود



على تلك الصور المنزعة من الطبيعة. في «الفردوس المفقود» Paradise Lost - في الكتابين الأول والثاني، كمثال - نجد الصور التي انتزعت من أدب الإغريق والرومان، ثم من الكتاب المقدس، أو من مصادر خرافية، تحتل الصدارة.

أما تلك التي انتزعت من قوى الطبيعة (مثل الرعد) فتأتى في المحل الثاني، والصور التي بنيت على أساس من حياة الجنس البشرى على الأرض تأخذ المكان الثالث من الناحية الكمية. وفي المكان الرابع تأتى الصور التي انتزعت من أشياء طبيعية.

إن شعر «ماتيو أرتولد Matthew Arnold» ملء بصور القمر، ترمز إلى:

الوضوح والصفاء دونما شائبة، الصفاء الإلهي  
المثل الأعلى الذي كالمح من أجله بإخلاص شديد

وقد تنبه «ميدلتون موري Middleton Murry»<sup>(١)</sup> كيف أن الشاعر «كيش» في ملحمة «هايبريون Hyperion»، (الكتاب الثالث) يغير القصيدة فجأة بلونه المفضل الأحمر: فأحدث ما يشبه أن يكون تفسيراً درامياً في الأسلوب والمحاكاة، في قصيدة كانت الألوان السائدة فيها حتى تلك اللحظة هي الأخضر والرمادي والفضي والأسود. إن تأليه أبولو قد قُدِّم له وأعلن عنه بعريضة القرمزي والأحمر:

يتوهج كل شيء لأنه تدرج إلى اللون المذهب  
دع الوردة تنمو، فالجو دافئ، وكتيف  
ودع سحب السماء وسحب الصباح  
تسبح في قطع بيضاء هيجبة فوق اللال  
دع التبيد الأحمر في الكأس يغل  
بارداً كنبوع غائر، دعه كقواقع باهته  
على الرمال، أو في أعماق عظيمة، قرمزياً يتحول.  
غير كل مناهاتها.

هذه الأمثلة تكفي لتأكيد الاهتمام العام بالدراسة الدقيقة للصور، وينبغي أن نعود الآن إلى حالات خاصة.

يُستخدم التصوير لتحريك العاطفة، وليفعل هذا فإنه يُستخدم طريقتين مختلفتين: الوصف والرمز. وبالطبع، هناك عدد من الصور يستعمل كلتا الطريقتين، ولكن مثل هذا التمييز بين النوعين يمكن القيام به، وهو ذو فائدة حين نحاول أن نعتق فهماً للتصوير، من الضروري أن نفهم بدقة ما يعنى الشاعر من الصور التي يستعملها، وأن نقرر ما إذا كانت وصفية أو رمزية، أو وصفية رمزية معاً، إذ لا نستطيع بطريقة أخرى أن نكون على ثقة من قيام التعاطف والمشاركة الخيالية الكاملة التي ينبغي أن تكون بين شاعر وناقد.

الصور الوصفية تعمل بطريق التمثيل البسيط للشيء الذي تصفه، وبطريق الإيحاء أيضاً، وإليك هذه الأسطر من قصيدة «لأرتولد» بعنوان: «سهراب ورستم»:

كما تجلّى امرأة غنية، في صباح شتائى  
من خلال ستائرهما الحريرية، إلى فقيرة كالدمعة  
توقد لها الدفء بأصابع سوداء حذرة -  
عند الفجر.  
على ضوء نجوم صباح شتائى  
حين يكسو معثر الصقيع زجاج النوافذ المثلج  
وتعجب المرأة الفنية كيف تمشى الكلاسة،  
وما الأفكار التي تدور برأسها.  
هكذا حثّق رستم في الشاب الغامر الذي لم يكن يعرفه.  
الشاب الذي جاء من بعيد طالياً ومتحدثاً قصاعداً  
أعظم الرؤساء الوسائل جميعاً

إن كل صورة قد استعملت هنا وصفية محضة، وبالأحرى هزيلة نوعاً ما في قوة التنداع، فليس في الصورة عمق، إنها سطحية ذات بعد واحد. و«كيتس» أكثر شعرية في الواقع: لأنه أكثر إيحاءً في وصف سقوط الجارية في ملحمة «هايبريون». (الكتاب الثاني):

آهة ضخماء تقدماء الإغريق أطيح بهم  
لما منظمهم فقد وجدوا لهم هنا مأوى كئيباً

لا يكاد يوجد فيه أشباح حياة، واحد هنا، وواحد هناك،  
تقدوا على الاتساع وفي الجوانب، مثل حلقة موحشة،  
من صخور الدرويد<sup>(٩)</sup> على أرض سيخة مهجورة.  
حين بدأ المطر البارد إذا سجي الليل  
في نوفمبر الكتيب، وقبو هيكلهم قد عمى تماماً طوال الليل  
غطى كل واحد منهم كفته، لم يحره جاره  
كلمة أو نظرة، أو أية حركة باتسة.

لا شك أنك ستلاحظ أن الصور هنا أغنى كثيراً في خلفيتها، وأن خيال القارىء قد  
استثير ليجمع معاً ودون انقطاع كل التداخيات التي توفرها له كلمات مثل: «حلقة  
موحشة من صخور الدرويد»، و«أرض سيخة مهجورة» و«المطر البارد» و«سجي  
الليل» و«نوفمبر الكتيب»، و«قبو الهيكل». إذا اعتبرت الصورة أو الكلمة مركزاً  
لدايرة تحيط بها دائرة أكثر اتساعاً أو دوائر، فإن الدائرة الأولى تمثل ردود فعلنا المباشرة  
للكلمات، وفي الدائرة الثانية تلك الإيماءات التي جاءت من ردود الفعل الأولية. وهلم  
جراً<sup>(١٠)</sup>. وكل التداخيات التي تحملها كل كلمة بينها علاقات متبادلة، بحيث أن الصورة  
الكلية، مع أنها جماع هذه الأجزاء، تكون أكثر خصياً وغنى بلا حدود، مما يمكن أن  
يكون عليه حاصل جمع الأجزاء<sup>(١١)</sup>. بما أن هذه الأجزاء ملتصقة عاطفياً لتشكل تلك  
الصورة الكلية، تأكل الصور الأخرى في القطوعة، واقصصها باهتمام مماثل، وتستجد نفس  
النتيجة تصدق على كل واحدة، وستلاحظ أيضاً تشابهك الصور المستقلة.

وكمثال فإن التداخيات ذات الطابع الديني لـ«الدرويد» قد التقطت ثانية بسرعة  
عاطفة - مع اختلاف - في «قبو الهيكل»، و«حلقة موحشة» و«أرض سيخة مهجورة»،  
كلها في تناغم عاطفي. إن إحدى نقاط الضعف في التشبيه، الذي استشهدنا به من  
«سهراب ورستم» كانت أنه مسرف في التفاصيل ففضاض أكثر مما ينبغي. وكما قال  
«ميلتون»: «ينبغي أن يكون الشعر بسيطاً، جسيماً، انفعالياً»، وعلى الرغم من أنه من  
الواجب علينا أن نتحرى الدقة والمحيط في المعنى الذي نخلقه على الكلمة الأولى مما  
وصف به «ميلتون» الشعر، فإنه يمكننا أن نكون واثقين تماماً أنه كان يقصد أنه يجب أن  
يكون الشعر مباشراً في وقعه، مع أنه قد لا يؤتي كل ثماره دون حصار طويل له وتركيز

عليه. وكان الشاعر أرنولد يبحث اقتصاداً بارعاً في صوره أحياناً، كما سيظهر في هذا الاقتباس. إنه يصف نهر الزمن كأنه يحصل الإنسان إلى نهاية مهيبة للحياة:

وعلى اتساع المياه حوله،  
وسكون الامتداد الكتيب الرمادي.

حيث يطفو الإنسان

يسرع تياره، وتعلوه بقاع الزبد

حيث يقترب من الأوقيانوس.

قد يبحث السلام إلى نفس الإنسان على صدره<sup>(٨)</sup>

وحيث يتسع عرض النهر الشاحب فيها حوله

وحيث يتلاشى الشاطئان ويختفيان بعيداً،

وحيث تظهر النجوم، وتأتي ريح الليل بصوت خريبر

الغدران، ورائحة البحر اللاتهامي.

الصور هنا مباشرة في تأثيرها، وذات درجة عالية في التخييل، حيث أن أثر كل صوت، وشكل، ولون، يدعمه تناوع عاطفي يقوّي ويُغني الموضوع.

إن المادية<sup>(٩)</sup> والاقتصاد هما العلامتان المميزتان للصور الجيدة. في وصف الماناة الصامتة لمحب لم يُكافأ بحب، تستخدم «فيولا» في مسرحية: «الليلة الثانية عشرة» الصورة المفضة بالمحبوبة:

لقد جلست كنتال للصبر.

تبتسم للأسى.

ما أدق الوصف! مع ذلك، ما أعناء بالإيجادات، إن الذهن البليد الذي أفرقتها فيه التسامح قد نُقِل إلينا برعب عن طريق الإشارة المروّعة إلى «السريرة الجسدية». لاحظ بصقة خاصة هنا امتزاج المجرّد والحسي الجدد المألوس - «جلست كالصبر» - «تبتسم للأسى». هذه الأداة خاصة شكسبيرية أيضاً، قوية إلى أبعد حد، لأنها توحد الأثر الحسي مع العاطفي والفكري. إن الصورة المؤثرة الفعالة قد تخيلة القارئ، باعت أو متبر على شكل أحد التفاصيل الحسية المحبوبة، وعلى الخيال أن يقوم عندئذ بالدور الباقى عن طريق الأفكار التي تثيرها وتستدعيها التفصيلة (واحدة التفاصيل) التي قدمتها الصورة.

إن درس الأثلة التي قدمناها حتى الآن يوضح وظائف التصوير: فالصورة تستخدم لمجرد أثرها الحسي. لأنها تروق للحواس أو هي شيء يُذكر بالحواس. لكنها غالباً ما تستخدم لإثارة العواطف والأفكار التي تقع أو تقف وراء ما للصورة من أثر حسي. وهذا هو الاستخدام الرمزي للصورة الذي أشارنا إليه من قبل. قبل كل شيء دعنا ننظر إلى صور استخدمت لمجرد ما لها من أثر حسي. وهناك سونيتة Sonnet من أول ما كتب «كيتس»:

في وداع بعض الأصدقاء في ساعة مبكرة  
On Leaving Some Friends at An Early Hour

أعطني قلباً ناعياً، ودعني أستند  
إلى تل من الأزهار، في حقل مشرق، بعيد  
أحضر لي لوحاً أشد بياضاً من نجمة  
أو عوئاً من ملاك يترنم، حين ترى  
خلال الأوتار الفضية لقيثارة سماوية  
ولهم من هناك في انسياب عربات لؤلؤية  
تياب قرنفلية، وشعر موج وعصاية رأس ماسية  
وأجنحة نصف ممدودة، وومضات متوقدة<sup>(١٠٠)</sup>  
والنظرف أثناء ذلك موسيقى حول أذنك  
وكلما وصلت إلى نهاية حلوة المذاق  
دعني أكتب سطراً بنجمة رالمة  
ملينة بالأعاجيب المدينة للأفاق السماوية  
إذ ما أرفع القلم التي تناضل بروحي ليلوغها!  
إنه ليس مريحاً للبال أن أكون بعد قليل وحيداً  
هنا تجد إسراراً يصل إلى حد التهمة، ولكن «كيتس» تعلم أن يتفادى الزخرفة من أجل الزخرفة. لقد تبين أن الصور الوصفية الخالصة يجب أن تومض بفحواها بشكل غوري للحواس، كما في هذه السونيتة:

### النجم الساطع Bright Star

أيها النجم الساطع، أود لو كنت ثابتاً مثلك -  
ليس في إشراف، متوحداً معلقاً عالياً في الليل  
أشاهد بأجفان متباعدة أبداً،  
مثل ناسك للطبيعة يقطر.  
المياه في حركتها تؤدي عملها كشمس فتقوم بالتطهير الخالص،  
حول شطآن الأرض البشيرة،  
أحرق إلى قناع الثلج،  
الذي سقط نواً على الجبال والبراري.  
لا، لا أريد أن أصدق في هذا أو أشاهد ذلك، ومع ذلك  
أود لو كنت ثابتاً مثلك أيها النجم، دون تغيير  
متوسداً صدر محبوبتي الجميلة، الناضج  
أشمر إلى الأبد بارتفاعه وهبوطه في رقة مع أنفاسها،  
يقلب أبداً في قلبي جميل،  
ولأسمع كذلك صوت أنفاسها التي تنتفخها بركة،  
وهكذا أعيش أبداً، وإلا فاعفاهة<sup>(١١١)</sup> على صدرها حتى الأثر

الصور هنا حسية تماماً، ولكنها أكثر قوة مما في «السونية السابقة» لأنها لا تحدث أثرها  
بتراكم التفاصيل، ولكن باقتناص التفاصيل ذات المزمى الهام. وقد تعلم كيف أيضاً  
استخدام الصور الرمزية، فالصور في هذه «السونية» تعمل عن طريق إثارة الأفكار  
والعواطف التي تلتمح مع الجانب المادي المحسوس من الصور الأساسية:

الفصول الإنسانية  
The Human Seasons

أربعة فصول تملأ سنة العام<sup>(١٢)</sup>  
 أربعة فصول تمر عقل الإنسان  
 فله ربيع الفهم بالحياة  
 حينها يمتلئ خياله الصافي  
 بسهولة كل جمال بذراعية.  
 وله صيفه،  
 حين يولع باجترار مضغة الفكر الياقوت  
 لربيعه المعسول.  
 عن طريق مثل هذه الأحلام  
 يقترب بأقصى ما يمكنه من السماء  
 ولروحه في خريفه كهفها المأوى.  
 حين يضم جناحيه،  
 وقد قنع بأن ينظر هكذا في كسل، إلى الضباب،  
 وبأن يدع الأشياء الطيبة.  
 تقضي بلا ميالة بها، مثل غدير بياب كهفه  
 وله شتاءه أيضًا  
 من الصور الشاحبة فاقدة الملامح  
 أو يترك طبيعته الفانية  
 لحل لتفك الأهمية النسبية للمحتوى الحسي والعاطفي في صور مثل:  
 مضغة الفكر الياقوت لربيعه المعسول  
 قنع بأن ينظر هكذا في كسل إلى الضباب  
 وله شتاءه أيضًا من الصور الشاحبة فاقدة الملامح

إن الاستخدام الرمزي للتصوير يبلغ الأوج في الاستعارة، التي هي أكثف صورة يمكن أن يظهر فيها التصوير.

إن الاستعارة تمنع متعينين، وتديجها بطريقة لا تنسى في حرارة الخيال المستعرة. وهي تعمل بسرعة شديدة بحيث أنها كثيراً ما يتم التعبير عنها في كلمة واحدة، والانطباع الحسي الذي تنقله يأتي في المرتبة الثانية بعد التدايعات الماطقية والفكرية التي من شأنها أن تنير. وعلى سبيل المثال، في الأمثلة التالية، فإن أثرها المتجه إلى حواسنا لا يتم الوعي به إلا جزئياً، وبليه بسرعة غائقة إثارة قوية للمواقف وللغفل:

(أ) يحرق قولستانف حتى الموت  
فيشتم الأرض الحمراء إذ يمضي إلى الأمام.<sup>(١٣)</sup>

(ب) لماذا، يا لها من صفقة مسكرة من المجاملة  
قد عرضها على هذا الكلب السلوقي المتعلق عندئذ.

(ج) أن تقع ريشارد، ذلك الوردة الفاتنة الجميلة  
وتزرع مكانه هذه الشوكة، هذه القرحة، يولينجبروك

ربما تكون هذه الرمزية أعظم المقومات البارزة لأسلوب شكسبير الناضج في مرحلته المتأخرة. إن خيالنا يتوجه مباشرة وبقوة عن طريقها. على أن تحليل العلاقة بين المتبر والانطباع الأخير لنجح إلى أن تكون طويلة وصعبة.

تأمل هذا المثال من «أنطونيو وكليوباترا» والملكة تنفج موت أنطونيو:

ألا تهتم بي؟ هل أبقي  
في هذا العالم الكتيب، الذي هو في غيابك عنه  
ليس أحسن من حظيرة خنازير  
أواه! أنظرن يانسوق إلى تاج الأرض يذوب  
سيدي، آه لقد ذوى إكليل الأرض  
قطب الجنود تنأوى.  
إن الفتيان والفتيات الآن بمستوى الرجال،  
لقد ذهب المفرد



ولم يبق شيء متميز تحت القمر،  
حين يزور العالم.

إن الطريقة التي تستخدم بها الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية، ولا يستطيع أن يستخدمها استخداماً دائماً إلا أعظم الشعراء، فإنها تدمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة:

بواسطة ملاحظة التماثل

بين الأشياء التي لا ترى العقول العادية أيّة أخوة بينها

تدح يصدق الخيال فيها «سماء جديدة» و«أرضاً جديدة»، تمنحنا نظرة خاطفة إلى «النور البكر» الذي لم يكن من قبل على عر أو بحر، وينبغي أن تبدو غير متكلفة وثقافية، وإذا كانت بعيدة أكثر مما ينبغي عن الخبرة العامة فإنها ستكون صدمة لا أكثر، أو تثير ذلك التعلّق الذي يُدِينها: «يا للمهارة!!» أما إذا كانت أقرب إلى الخبرة العامة مما ينبغي فإنها ستكون مجرد «كليشيه»<sup>(١٤)</sup>، إن وظفناها أن نقودنا عما عرفناه إلى ما لم تكن نعرفه، لنمكننا من النظر عبر

نوافذ سحرية مفتوحة على دُنْه

بحار خطيرة في عوالم مسحورة مهجورة

إن الاستعارات العظيمة مثلها مثل الشعر نفسه، ينبغي أن تثير دهشة مفاجئة، ومع ذلك تلك نعمة السدى الخيالي التي لا يمكن أن نخطئها، ثم إنه من واجب الناقد أن يدع عينه إلى خطوة أخرى، فيتعلم كيف يستمع إلى صوت كلمات الشاعر في القصيدة، وأن يتبين كيف تتسجم وتترا فح هذه الأصوات مع صوره ومع نظمه وإيقاعاته، لتشكل في مجموعها وسيطاً ملائماً لنقل التعبير عن موضوعه. وهذا - قبل كل شيء - قصيدة «فضة»<sup>(١٥)</sup> لـ «والتر لاميير» Walter de la Mare:

## فضضة

Silver

بأناءٍ بصمت، القمرُ الآن  
يسرى في حذائه الفضي  
وفي هذا الانجاء، وذاك يُنعم النظر، ويرى  
فواكه فضية، على أشجار فضية،  
تلتف النوافذ، واحدة فواحدة، أشعة القمر  
تحت السقف الفضي  
قد اضطلع في مرءٍ مثل جذع خشبي  
الكلب ذو الأكتف والبرائن الفضية  
من يرحها الظليل تبدو الصدور البيضاء  
شائم تنام بريحها الفضي  
فأر المصاد يعدو هاربا  
يخالط فضية وعيون فضية  
والسلك الساكن في ماء  
يرمض قرب القصب الفضي  
في جدول فضي.

هذه قصيدة انطباعية impressionistic ملئت بسكون ليلة مقمرة تصفها. كل صورة واضحة، وكل صورة فضضة، ومع ذلك فقد تم تقادى الرتابة نسبيا بواسطة التغير المستمر في القافية من جانب، وإلى حد ما بواسطة التنوع المدهش في أشكال الصور التي تبطن صور اللون المستمرة في القصيدة كلها.

والسكينة، من أين تجيء؟

لا بد أن نلاحظ الكثرة المتفاوتة للصوت الحساس الرفيق (س: S) عن كل الأصوات الأخرى<sup>(١٥)</sup>، ونلاحظ تقادى أي تجميعات لحروف العلة والحروف الساكنة، وأي خشونة

أو حدة، وتلاحظ الإيقاع البطيء المايط في طول زمن مزدوج بتفيمات مصاحبة أحياناً لتسمع الأذن بيعة، ولكن دون إغلاى النغمة الساكنة للإيقاع الأساسي، وكل ما يوجد في القصيدة من حركة، فإنما يخص دوران القمر بجلال خلال الليل، وفأر الحصاد الذي يقابل عدوه ويؤكد السكون في كافة مظاهر الحياة فيها عدا، ومع ذلك، ومع كل ما في القار من حركة، فقد أدركه ضوء القمر الذي خلغ سحره على محالب القار وعينيه، ولكن يظهر الفرق في إلقاء هذه الأسطر للشاعر «براوننج Browning».

وَنَبْتُ إِلَى الرُّكَّابِ وَوَتِبَ «جوريس»، والآخر.

وَعُدُّتْ، وَعَدَا «ديرك».

نحن الثلاثة قد عدونا جميعاً.

وصاح الحارس إذ قُتحت مزالج البوابة:

«سرعة عظيمة»

«عظيمة»<sup>(١٦٦)</sup>

أرجع الحائطُ الصدى إلينا في عدونا بعيداً

من ورائنا أغلقت البوابة.

انخفضت الأضواء للنوم

وفي منتصف الليل.

عدُّونا جنباً إلى جنب

آثر الشاعر موضوعاً به حركة سريعة، فالسرعة والمجيلة يجب أن تملأ كل سطر من هذه القصيدة، وهو يعبر عن هذه الفكرة في إيقاع موسيقى ثلاثي، مع تصاعد الإيقاع درجة أن صوت وقع الحوافز نفسه يمكن أن يُسمع.

ولكن هذه هي البداية فقط، فالشاعر يركز على الصور السمعية والحركية، لأنه ليس أم العين غير وقت قصير لتلاحظ تفاصيل الألوان والأشكال، عندما يتدفع الجسم في الحركة. التنديدة الاحتياج، فلم ينشر الشاعر إلّا إلى أضواء المدينة المتضائلة، مع تسميح إلى السواد الذي انطلق الرجال الأراكيون فيه - هذا كل ما في الأمر. وبحيوية أكثر يرسم خطه ليحتفظ بالأذن ذاتها في حالة من الإنارة المطردة. لتأخذ عتبة للاختيار. سطرًا من عشر كلمات، فإنه سيعطينا ما يقدر بعشرة أصوات ثين مختلفة، ولكن ندرك

الفرق فإنتا تأخذ سطرًا من القصيدة السابقة «فضة» وهو لا يقل في عدد كلماته عن سابقه بأكثر من كلمتين فقط. ومع هذا لن نجد فيه غير حسيّة من أصوات اللين، ليس غير. و هذا يعني أن الأذن هنا - في النموذج الثاني - مهدّأة مُهدّعة:

1 2 3 4 5 6 4 7 8 9 10

<sup>10</sup>Good Speed!! Cried the Watch as the gate-bolts undrew

1 2 3 3 4 5 3 4

This way, and that she peers and sees

ولكنك لا بد أن تلاحظ أن للشاعرين هدفين مختلفين تمامًا. انعكس كل منهما على كل التفاصيل في قصيدتهما. وهذه أسطر من مناجاة في دير أسباني Soliloquy of the Spanish Cloister وهي لبراوننج أيضًا. وتوضح بحويّة لا تحصى كيف التحمت كل عناصر الأسلوب لتدعم وتقوى الفكرة.

أَنّ (١٨٨) هاهو ذا ينهب ذاك الذي يفتنه قلبي

اسق سلال زهورك اللعينة. اسقها.

لو كانت الكراهية تقتل الناس يا أُنغ لورنس (١٩١)

أحلف بدم المسيح إني لأؤدّ لو قتلك كرهى لك

ماذا أرى؟ هل شجرة الأس تحتالج إلى تقليم؟

آء. تلك الوردة أولى بأن تبدأ بها؟

أعني تحتاج إلى ملء مزهرتها الرصاصية حتى حافتها؟

فليجفك حبّ جهنم.

حلل أثر هذه الأبيات. ولا حظ على الأخص تكرار الحرف "R". "g" في أول الأسطر القليلة. وكيف يحقق الشاعر تلك الموجة المفاجئة للضغطية المركزة في السطرين الرابع والثامن. وقد نمعدنا بشكل عام تقادى استخدام كلمات الجناس alliteration وأسباه الأصوات osomatopoeia التي تحاكي أصوات الطبيعة فيها تعبير عنه.

حقًا إنها مصطلحان مفيدان. وينبغي على الناقد أن يعرف جيدًا مدلولهما. ولكنها أيضًا غالبًا ما يستخدمان أكثر من اللازم كبطاقات أو لافتات مميزة قريبة المتناول ويوفران على الناقد حين يلحقان بقصيدة أى جهد بعد ذلك (٢٠١).

## هوامش

- (١) الصيغة الأصلية: Why marmare I، وهي تاتل: أأ، أأ، أأ، التي يستعملها الشاعر العربي للإيحاء بما يعاني صوتاً.
- (٢) قريتان قريتان من جراتشستر.
- (٣) reeds and country – dances.
- (٤) في كتابه المشهور: The Problem of Style، وقد سبق الاقتباس منه في المقدمة، كما أشار إليه «داي لويس» في الفصل السابق، وهو من أهم الكتب التي اهتمت بدراسة الأسلوب.
- (٥) الدرويد Druid هم قس الكلتين القدماء قبل وصول المسيحية إلى إنجلترا، وقد تركوا آثاراً تزار حتى الآن، وهي صخور ضخمة – تعرف باسم القصور الحجرية.
- (٦) هنا قدم المؤلف رسماً توضيحياً عبارة عن ثلاث دوائر تتوسطها نقطة هي المركز أو الكثرة، أما الدوائر المتتالية فإليها لداعيات وردود أفعال للكثرة المركز.
- (٧) هنا نتذكر مرة أخرى إشارة «ميرجري بولتون» إلى أننا نتجعد في أي قصيدة شيئاً ما لا يمكن تحليله لأنه لا يوجد في القصيدة إلا بجمالها، وسنرى «توفوتس» في الفصل الأخير بهذا الجانب حين يتم بفهم «البناء» إذ هو العلاقات التبادلية بين عناصر الشعر.
- (٨) فكان الإنسان على صفحة البحر – نهر الزمن – طفل على صدر أمه.
- (٩) نسبة إلى الحسوس، والصلب concreteness وهو عكس المجرد.
- (١٠) هذا السطر وسابقه عن أوصاف راكبي العربات اللؤلؤية التي قرر هناك.
- (١١) اللفظ المستعمل هو الإيهام Swoon كصفحة للثوب، وانغماس الموت عرساً أقرب إلى هذا المعنى، وهي لا تختلف كثيراً عن الإيهام من حيث الظاهر، دون الإيحاء.
- (١٢) فكان العالم مكثال تقياً فيه القصور الأربعة، فمظله جاد وكذلك يتكلم شعر الإنسان.
- (١٣) تفيض الصورة هنا على اعتبار الأرض حراء كقطع اللحم، أما غرق فوشتاف الفرج فإيه مثل اللحم بالنسبة لهذا اللحم الآخر.
- (١٤) اعتبر اللاهوتيون العرب الاستمارة الجيدة، إذا وصلت حد الاستفلاق نزاعاً من العاطلة، أما الاستمارة المألوفة «الكليشية» فإليها مبنلة، أي عادية ليس فيها إبداع.
- (١٥) تكرر الصوت 8 في هذه السونيت، وهي من أربعة عشر سطرًا تكرر ٣٦ مرة، وهي نسبة تنطق على تردد أي صوت آخر، وقد أخذ بعض نقادنا المحدثين بهذا الاتهام في تحليل الشعر.
- (١٦) Good speed، والصوت الذي تردد صدهاء في الأصل هو الكلمة الثانية بالفتح Speed، وهو ما ينطبق على الوصف «عظيمة» في التعريب، لأنها الكلمة الثانية التي يمكن أن يسبح صدهاء.

(١٧) من الواضح في هذا الإحصاء لإصوات اللين أن الصوت المتكرر (الذي يَردُّ أكثر من مرة - ٧) يُغيّر صوتاً جديداً في غير المرة الأولى.

(١٨) في الأصل: Gecoy. وهو اسم صوت يعبر عن الغضب، وهو ما يقابل آغ - غ - غ عند التعبير عن الغضب والخسرة والتوعد عندئذ.

(١٩) كما يبدو أن هذه الأسطر متاجلة على لسان راغب، يرى زميلاً له يروي أزعاجه ويقلعها، ومن الجائز أنه يستأثر يا براد من حقه، فأُلحق بوجهه إليه هذه المتاجلة التي تعبر عن مقته.

(٢٠) الباحث حق في استبعاد الجناس وأصوات الطبيعة من التحليل الصوتي للقصيدة في المرحلة التي يتعرض لها، وهي اختيار الكلمة، وبناء الصورة، وهو ما ينبع من داخل المعنى. أما الجناس وأصوات الطبيعة فإن أثرهما الواضح في صناعة الإيقاع يتجاوز الجملة إلى البناء، ويتجاوز المعنى إلى إشاعة جو عام، وهذا يحتاج إلى عناية خاصة.

## البلاغة والمسرحية الشعرية

### Rhetoric» and Poetic Drama

هذه المقالة الموجزة للشاعر الناقد «T.S. Eliot» آثرناها من بين مقالات مختارة Selected Essays، وهي بعنوان: «Rhetoric» and Poetic Drama ص ٣٧ إلى ٤٢ من طبعة لندن سنة ١٩٧٦، لأنها لمس موضوعاً لا يزال يكتسب أهمية متزايدة لدى الأديب والشاعر والناقد عندنا. إذ أنه منذ بواكير النهضة الأدبية العربية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن، والبلاغة العربية تواجبه هجومًا واستهانة. وكأنها المنسحب الذي علفت عليه معوقات الأسلوب المعصرى، والتفكير الأدبي الصحيح.

ومن المؤسف أن عبارة نقلت عن بعض القدماء توضع في غير موضعها، هذه العبارة تصف البلاغة بأنها علم نضج ولم يجترأ!! ولستنا نناقش الآن مدى صحة هذا الوصف، ولكن لا يصح اتقانه ذريعة للأنس من محاولة البحث الجاد في بلاغة عصرية قادرة على توجيه فنون الإبداع الحديثة، بل لعل وصف النضج تابع من غموض وإدراك المتحدثين - الذين ردّدوا هذه المقولة - طاعة البلاغة، فاكثفوا بها جنتها أو التهورين من قيمتها.

والطريف حقاً أننا سنجد في هذا المقال ما ينتهي إلى مثل ما يُفهم ظاهراً من العبارة الموروثة عندنا، إذ تعتبر البلاغة مسئولة عن الجانب الرديء من أسلوب كاتب ما، أما ما يميز هذا الكاتب من ألوان القوة فنكتسب له أسباب أخرى.

وكذلك يوصف العصر كله بأنه عصر البلاغة حين يبرأ التنديد بأستاليه المايطة، أما الأساليب القوية الحية فإن قوتها وحيويتها لا ترجع إلى هذا العصر البلاغي، أولاً يجوز أن نكون!!.

هذه قضية أولى يرفضها إليوت، ويرى فيها عجزاً في التصوير والتحليل لدى الناقد، وتيرة راسخة مسيكة ليست وليدة بحث علمي.

أما القضية الثانية، وهي التي تستأثر بالاهتمام الأول في هذا المقال فهي - كما تظهر

من العنوان - عن البلاغة ومكانها في المسرحية الشعرية. وهذا العنوان مستفز حقاً. لأنه يقتحم كثيراً من المسلمات الشائعة المخاطبة في زماننا، وعلى ألسنة نقادنا وأعلامهم، فأين البلاغة، وصورتها المائلة في الجنس والطبائع، وعلى أحسن الأحوال في مراعاة مقتضى الحال، والتقديم والتأخير... إلخ، أين هذه الألعاب اللفظية والمعنوية الجزئية، من البناء المسرحي الفخم بما فيه من شخصيات ومواقف وألوان من الصراع والتحوّلات؟ وكيف يمكن لنا أبناء العربية أن نتصور شاعراً مسرحياً يمكنه أن يستبطن الشخصيات، ويصاعد من الصراع، ويوزع عناصر التشويق كما يوزع الموسيقي أنغامه على الآلات، ومع هذا ينهض عليه أن يراعى تعاليم السكاكي، أو عيد القاهر المرحلي في أحسن الأحوال؟. هذا أمر لا يمكن تصوّره، ولأنه كذلك، فإنّ إليوت لم يدعنا إلى مثله. لقد حاول أن يوسع من فهمنا للمصطلح، ولا نظن أنه حاول أن يطور المصطلح ذاته أو يوسع من دلالاته، إنه متضمن لذلك من تلقاء نفسه، وإذا كان هناك ملوم فهو نحن الذين وقفنا به عند الأمثلة المتوارثة التي كانت في متناول ذاكرة وفكر القدماء، فاعتبرها بعضنا مثلاً أعلى يقاس إليه، رعى لم تكن كذلك بأي حال. ونكتفي في هذه التوطئة بتلّ واحد، وسنستكمل إشارات المؤلف في التعقيب. فحين يقول «إليوت»: «إذا كان لنا أن نعبر عن أنفسنا وعن أفكارنا، ومشاعرنا المتنوعة، حول موضوعات متنوعة، بصواب حتى يبلغ درجة اليقين، فإنه ينبغي علينا أن نكيّف طريقتنا حسب اللحظة مع تنوعات لا نهاية لها، غيا المسافة الحقيقية بين هذا القول، والعبارة الشائعة: مراعاة مقتضى الحال؟ ليس ذنب مراعاة مقتضى الحال أن أمثلة القدماء - عصراً أو فكراً - لم تتجاوز ظهيم أن الكلام إذا أُلقي إلى خالّ اللّعن كان خالياً من التأكيد، وإذا أُلقي إلى شاك أو متردد أكد له على قدر شكّه أو تردده، وأنه إذا أُلقي إلى منكر أكد له بأكثر من مؤكد واحد دفعا لإنكاره. وكذلك الحال مع الإيجاز والإطناب والمساواة. ليس ذنب المصطلح أنه أسوأ التمثيل له أو تطبيقه، وعبرة إليوت متضمنة في الشعاع البلاغي القديم دون تعسف، وكلاهما متضمنتان في مفهوم الصدق الفني دون إسراف.

ومع هذا فإنّ البلاغة دوراً أكثر تفصيلاً واقتناعاً لتضاعيف المسرحية الشعرية، يتجاوز الصدق إلى طبيعة الأسلوب الفني، ويصل إلى الخطابة في داخل المسرحية، ويعبئ عبر هذا كله إلى صميم البناء الموارى للمسرحية، أو المحادثة، وهذا كله واضح في هذا المقال الهام.

\*\*\*



كان موت «روستان» Rostand<sup>(١١)</sup> اختفاء للشاعر الذي اعتبرناه - أكثر من أي شخص آخر في فرنسا - مثلاً للبلاغة، باعتبار أن البلاغة قد أصبحت في الوقت الراهن شيئاً غريباً على الأساليب السائدة. وإذا نجد أنفسنا نراجع النظر في حنان إلى مؤلف «سيرانو» Cyrano<sup>(١٢)</sup> نساءل: ما هي تلك النقيضة أو الخاصية التي ترتبط بشكل واضح بزايا «روستان»، بقدر ما ترتبط بعيوبه؟

ومعها يمكن من أمر فإن بلاغته كانت ملائمة له أحياناً، بدرجة أكبر بكثير، وأحسن من ملائمتها لشاعر أكثر عظمة هو «بودلير» Baudelaire<sup>(١٣)</sup> الذي كان بين الحين والآخر بلاغياً بدرجة «روستان».

ويقلب على ظننا أن هذه الكلمة (البلاغة) ليست إلا عبارة تخريج غامضة لإدانة أي أسلوب رديء بدت رداءته واضحة، وأنه من الدرجة الثانية، مما يجعلنا لا نعترف بضرورة استعمال عبارات أكثر دقة ينبغي أن نستخدمها في وصف هذا الأسلوب الرديء.:

إن شعرنا «الإليزابيثي»<sup>(١٤)</sup> و«اليعقوبي»<sup>(١٥)</sup> قد سمى مراراً وتكراراً بـ «الشعر البلاغي»، ولنتكلم عن شعرنا، فقد يحسن، كما أنه آمن للمراءى في مشكلة لطيفة كهذه. أن يحصر كلامه في لغته هو<sup>(١٦)</sup>. ومن المؤلف أن نقول: إن في هذا الشعر هذه الميزة أو تلك، ولكن حين نرغب في التسليم بأن فيه عيوباً فإنه بلاغي فحسب!!

لقد كانت له عيوب خطيرة، وليس من الممكن أن يقال إننا قد سمونا هذه العيوب والأخطاء من ابتداء، في حين يظل إدراكنا لها على ما هو عليه من الغموض<sup>(١٧)</sup>.

والحق أن كلاً من النثر «الإليزابيثي» والشعر «الإليزابيثي» قد كتب بأساليب متنوعة صاحبها عيوب متنوعة، فهل أسلوب ليل<sup>(١٨)</sup>، أسلوب التألق اللفظي، بلاغي؟ ويقابله بالأسلوب الأقدم منه لـ «أشام» Ascham<sup>(١٩)</sup> و«إليوت» Eliot<sup>(٢٠)</sup> اللذين يباهيها. فإن هذا الأسلوب واضح متدفق مرتب، نقي نسبياً، مع صياغة نظامية محبوبة، وإن تكن صياغته رتيبة في مجال: الطباق antitheses والتشبيه smiles. وهل أسلوب «ناش» Nashe<sup>(٢١)</sup> بلاغي؟ إنه طنان فارغ، قوي، يختلف نقاشاً عن أسلوب «ليل»، وقد نجد فيه ألوان المجاز figures of speech المتكلمة والمختلفة، التي أطلق «شكسبير» نفسه فيها العنان، وقد تكون خطابية declamation دقيقة كما نجد عند

«جونسون»<sup>(١٢)</sup> Jonson، فكلمة «بلاغى» بكل بساطة لا يمكن أن تستعمل كمرادف للكتابة الرديئة. إن المعاني التي أكرهت على حملها على عاتقها في معظمها شائنة، ولكن حين يمكن أن يوجد لها معنى دقيق، فربما كشف هذا المعنى بين حين وآخر عن مزجة من مزاياها. فـ «البلاغى» واحدة من تلك الكلمات التي تتعلق مهمة النقد بتشريحها ثم تركيبها. دعنا نبطل الافتراض بأن البلاغة شائنة تلحق بالأسلوب، ونحاول أن توجد بلاغة في الجوهر أيضاً، بلاغة قوية لأنها تطفأ مستنتج مما تمرر عنه.

وإلى الوقت الحاضر نجد أفضلية واضحة لـ «طريقة المحادثة Conversational»<sup>(١٣)</sup> في الشعر - أى أسلوب التعبير المباشر المقابل للخطابية والبلاغة، ولكن إذا كان الاستعمال البلاغى هو أى تقليد في الكتابة أسىء تطبيقه، فهذا الأسلوب المحادثى يمكن أن يصبح، بل أن يصير أحياناً بلاغياً - أو ما افترض أنه أسلوب محادثى، لأنه غالباً يكون بعيداً عن المخاطبة الرفيعة الكريمة، كأبعد ما يكون.

إن عدداً من شعراء الصف الثانى والصف الثالث من كتاب الشعر الأمريكى المرح إلفا هم من هذا النوع، ومثلهم في الدرجة والنوع من الشعراء الإنجليز المتبعين لطريقة «وردز ورث Wordworthianism»<sup>(١٤)</sup>.

والحق أنه لا توجد طريقة محادثة أو صورة أخرى غيرها يمكن تطبيقها دون تغيير، ولو أن كاتباً رغب في إعطاء تأثير طريقة الكلام فإنه ينبغي أن يعطى بطريقة واضحة التأثير الذى ينتج عن كلامه هو شخصياً أو في واحد من الأدوار التي يقوم بها، وإذا كان لنا أن نعبّر عن أنفسنا وعن أفكارنا، ومشاعرنا المتنوعة، حول موضوعات متنوعة بصواب حتى يبلغ درجة اليقين، فإنه ينبغي علينا أن تكيف طريقتنا حسب اللحظة مع تنوعات لا نهاية لها. وإن اختار تطور الدراما «الإليزابيثية» يظهر هذا التقدم في التكيف، تطور من الوتيرة الواحدة إلى التنوع، وتطور في دقة الحساسية وتقدمها، في إدراكها لتنوع الشعور، وإحكام متزايد وسعة في أدوات التعبير عن هذا التنوع<sup>(١٥)</sup>. ومن المسلم به أن هذه الدراما قد تطورت فهجرت التعبير البلاغى، وكلام «كيد»<sup>(١٦)</sup> و«مارلسو»<sup>(١٧)</sup> Marlowe إلى التعبيرات الدقيقة الفظة الموزعة بدقة في كلام «شكسبير» و«ويستر Webster»<sup>(١٨)</sup>.

على أن هذا التدخل الواضح، أو النمو بعيداً عن البلاغة ذو شقين: فهو إلى حد ما تحسين للغة في اللغة، وإلى حد ما - أيضاً - تنوع متقدم في الشعور.

وبالطبع هناك فترة طويلة تفصل بين التدفق الصاخب لـ «هيرونيمو» العجوز<sup>(١٩)</sup> والكلمات الكثيرة للملك «لير»<sup>(٢٠)</sup>. وهناك أيضاً اختلاف بين هذين البيتين المشهورين:

يا لها من عيون ليست بعيون . بل ينابيع فاضت بالدموع  
يا لها من حياة ليست بحياة . بل صورة . حية للموت<sup>(٢١)</sup>

وبين الجلال والفتخامة في «ما أضيف لـ هيرونيمو».

وتنحن ننظر إلى «شكسبير» ربما على أنه الكاتب المسرحي الذي يركز كل شيء في جملة: «أشرح إليك أن تلك هذه الأضرار»<sup>(٢٢)</sup> أو: «الأمين الأمين باجو»<sup>(٢٣)</sup>. فنحن ننسى أن هناك بلاغة خاصة بـ «شكسبير» في أحسن مراحلها، خالية تماماً من عيوبه الشكسبيرية الحقيقية، سواء في المرحلة المبكرة، أو المرحلة المتأخرة. هذه - الفقرات قابلة للمقارنة بأجود ما نرى «كيد» أو «مارلو»، مع سيطرة أحسن على اللغة، وتحكم أظلم في العاطفة، ومسرحية «التراجيديا الإسبانية»<sup>(٢٤)</sup> The spanish Tragedy «تصير تنميقية طنانة حين تهبط إلى اللغة التي كانت سمة خاصة لعصرها، ومسرحية «تيمولثك»<sup>(٢٥)</sup> Tamburlaine طنانة لأنها رتيبة جامدة لا تتكيف مع تبدل المواطن، وبلاغة «شكسبير» الحقيقية البارعة تتجلى في مواقف حيث ترى شخصية ذاتها في مسرحية ضوء درامي:

عظيم: وتقول، بالإضافة إلى ذلك، إنه ذات مرة في حلب.

كرويلانس<sup>(٢٦)</sup>: لو أنك قد كتبت تاريخك صادقاً، فستجد فيه أنني صقر في برج الحمام.

قد أرعبت مواطنيك الفالسكيين في كورينول. فعلت ذلك وحدي، أيها الصبي، تيمون<sup>(٢٧)</sup>: لا ترجع إلى ثانية، ولتقل لأتينا، لقد أقام «تيمون» قصره الأبدى، على حافة شاطئ البحر المالح.

وتظهر البلاغة أيضًا مرة في «أنطونيوكليوباترا»<sup>(٢٨)</sup> حين ألهم أنوباريس أن يرى كليوباترا في هذا الضوء الدرامي:

القارب الذي جلست فيه...

وقد جعل «شكسبير» من «مارستون»<sup>(٢٩)</sup> أضحوكة، كما أن «جونسون» سخر من «كيد»، ولكن الكلمات في مسرحية «مارستون» كانت لا تعبر عن شيء. أما «جونسون» فقد كان ناقدًا للغة الضعيفة ذات الخيال الوهمي، وليس العاطفة emotion ولا الخطابة «oratory» لأن جونسون نفسه ذو نزعة خطابية. وأنا أعتقد أن اللحظات التي ينتج فيها في إبراز فنه الخطابي هي نفسها اللحظات التي تطابق ما قلناه هنا، على الأخص كلام «شيخ سيل» في استهلال مسرحية «كاتيلين»<sup>(٣٠)</sup> «catiline» وكلام الجدل «Envy» في بداية «التشاعر»<sup>(٣١)</sup>. «أو النظام The poetaster» فهاتان الشخصيات تتأملان أهيتها الدرامية وعلى وجه سليم، أما في خطاب مجلس الشيوخ The Senate في «كاتيلين»، فكم كان الحديث عملاً، وكم كان مغرًا!! فنحن هنا مشاهدون ولكن ليس لمسرحية شخصيات، وإنما لمسرحية جدلية، فأما كما لو أننا مجبرون على حضور الجلسة نفسها.

لا ينبغي مطلقاً أن تبدو الخطبة في المسرحية وكأنَّ القصد منها أن تثيرنا كما قد يمكن أن تثير الشخصيات الأخرى في المسرحية، لأنه من الجوهري جداً أن نحفظ بوضعنا كمشاهدين، وأن نلاحظ دائماً من الخارج، وأن يكون ذلك مع الفهم التام.

إن المشهد المسرحي في «بوليس قيصر»<sup>(٣٢)</sup> صحيح، لأن موضوع انتباهنا ليس معنى خطبة «أنطونيوك»، ولكن الأثر الذي تركته على الجماهير، وقد «أنطونيوك» وإعداده ووعيه بهذا الأثر. وفي خطاب «شكسبير» البلاغية التي اقتبسناها هنا لدينا هذه المزية الضرورية، إذ نعلم على مفاتيح جديد للشخصية، في ملاحظتنا للزاوية التي ترى منها نفسها. ولكن عندما نخطبنا لشخصية في مسرحية مباشرة، فإننا نكون ضحايا عواطفنا الرقيقة، أو نكون أمام بلاغة باطلة.

هذه الإشارة ينبغي أن تزودنا ببعض الشواهد عن ملامة حديث «سيرانو»<sup>(٣٣)</sup> «Cyrano» عن الأنوف (باعتبارها أهم ما يميزه عضوياً)، ألم يكن «سيرانو» قائماً في هذا الوضع

باعتباره لنفسه رومانسيًا، شخصية درامية؟ هذا الحس الدرامي من يثقل الشخصيات ذاتها بندر وجوده في المسرحية الحديثة، في الدراما العاطفية يتجلى في صورة هابطة حين يراد منا بشكل واضح أن نقبل التفسير العاطفي الذي تفسر به الشخصية نفسها. أما في المسرحيات الواقعية فإننا غالبًا نجد أدوارًا لم يُسمح لها مطلقًا بأن تكون درامية بشكل واضح، ربما خوفًا من أن تبدو أقل واقعية. ولكن في الحياة الحقيقية، في عدد من تلك المواقف في الحياة الحقيقية التي نستمتع بها بوعي وحرارة، فإننا نكون أحيانًا على وعي بأنفسنا بهذه الطريقة. وهذه اللحظات ناعمة نغمًا عظيمًا جدًا للشعر الدرامي. إن ما يثقل على الشخصية لا يبدو أن يكون جزءًا صغيرًا جدًا من التمثيل. أما «روستان»، فقد كانت لديه هذه الحاسة الدرامية - بصرف النظر عما إذا كان لديه أي شيء غيرها أم لا - وهذه الحاسة الدرامية هي التي أعطت الحياة لشخصية «سيرانو»، وهي حاسة تكاد تكون حاسة فكاهة (لأنه حين يمس أي شخص بأنه يثقل يكون هناك حس فكاهي). إنها التي تمنح الحيوية البالغة لشخصيات «روستان» - أو على الأقل لشخصية «سيرانو» - تلك الحيوية التي ليست شائعة على المسرح الحديث، وليس من شك في أن جمهور «روستان» كان يعرفها ويستجيب لها بإطراء شديد.

إننا نتعرف على هذا في مشاهد حب «سيرانو» في الحقيقة، إذ أنه في «روميرو وجوليت»<sup>(١٣٣)</sup> يظهر الكاتب المسرحي الأكثر دراية بحبّه العاشق وقد ذابا في عدم الوعي بشخصيتيهما المنفصلتين، ويظهر النفس الإنسانية في عملية نسيان نفسها. أما «روستان» فإنه لم يستطع أن يفعل ذلك، ولكن في الحالة الخاصة التي نجدها في سيرانو عن الأنوف بالذات فإنه من الشخصية، والوقف، والناسية، فقد تحقق لها التلازم والتوحد تمامًا. فالخطبة المسهية العتيقة التي أوجدها هذا التوحد ليست عملاً أسيلًا، وعلى مستوى درامي عالٍ وحسب، بل لعلها شعر أيضًا، وإذا كان كاتب ما يعجز عن تركيب كهذا، فإن هذا العجز يلحق بمسرحيته الشعرية نقصًا كبيرًا. إن «سيرانو» يبقى بقدر ما يستطيع مشهد كهذا أن يبقى بما تتطلبه الدراما الشعرية. إذ من الواجب أن تأخذ هذه الدراما الشعرية من المواقف الإنسانية ما هو صميمي غير زائف، عواطف كبيرة بعيدة عن التفاعلة، عواطف مما تصدقه الملاحظة، عواطف معهودة، نموذجية، ثم تعطي هذه العواطف شكلًا فنيًا، أما درجة التجريد أو مداه فأمر يرجع إلى طريقة كل مؤلف.

في مسرحيات «شكسبير» بتحدد الشكل في الوحدة الكلية، وأيضاً وحدة المشاهد كلا على حدة، وإنه لإتجاز هام أن يحقق كاتب هذه الوحدة، كما يفعل «روستان» في شأهيد، وإن لم يفعله في المسرحية ككل. وهو ككاتب مسرحي، وكشاعر أيضاً يتفوق على «ماترلنك»<sup>(٣٤)</sup> الذي يحقق أعماله في أن تكون مسرحية، ولهذا يحقق في أن تكون شعرية أيضاً.

إن «ماترلنك» يملك الحس الأدبي بما هو درامي، كما يملك الحس الأدبي بما هو شعري، ولكن الاثنين لم يتصهرا أو يتدمجا عنده، كما يحدث لها أحياناً في عمل «روستان»، فشخصياته لا تستثمر البهجة بوعي في أدوارها - إنها شخصيات عاطفية وبالنسبة لـ «روستان» فإن مركز الجذب هو في التعبير عن العاطفة، لا في العاطفة التي لا يمكن التعبير عنها كما هو الحال عند «ماترلنك».

إن بعض الكتاب يعتقدون - فيما يبدو - أن العواطف تكسب قوة وكثافة حين نجسم عجزاً عن الإقصاص عن كل ما تنطوي عليه، ولكن لعل العواطف عندئذ ليست من الأهمية بالقدر الكافي بحيث تتحمل ضوء النهار الساطع.

وعلى أية حال، فرعاً يكون لنا الخيار، إما أن نستعمل مصطلح «البلاغة» لنوع الكلام المسرحي الذي اتخذته أسئلة في هذا المقال، وعندئذ ينبغي علينا أن نسلم بأن البلاغة تنطبق على ما هو جيد وما هو ردي.

وأما أن نستقي هذا النوع من الكلام فلا نعتبره من البلاغة، وفي هذه الحالة يجب أن نقول إن البلاغة هي أي حلية أو تضخيم في الكلام، لم نفعلها لإحداث أثر معيّن، ولكن ليكون وقع الكلام كبيراً على النفس بوجه عام. وفي هذه الحالة أيضاً لا نستطيع أن نسمح للمصطلح بأن يشمل كل الكتابة الرديئة.

## هوامش

- (١) أدموند روستان (١٨٦٨-١٩١٨) شاعر وكاتب مسرحي فرنسي، من أشهر مسرحياته: سيراو دي برجرانك (١٨٩٧) وقد ترجمها إلى العربية السيد مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦-١٩٢٤) بعنوان «الشاعر» وقد كان سيراو عاطفياً متدفق الأسلوب ولكنه لم يكن محظوظاً في حبه. وقد استمر روستان شخصية المثل المتصلة بالشاعرية والمصاحبة لكتابة مسرحية تلعب فيها بلاغة الأسلوب دوراً بنائياً في تكوين الشخصية وستكون الأبيات ملحوظة أساسية في نهاية هذا المقال إذ تكن روستان من توحيد المشهد المسرحي، لكنه قصر في توحيد المشاهد ككل، وبقي له فضيلة التعبير عن العاطفة بوضوح ولعل فصاحة سيراو هي التي اجتذبت المنفلوطي لتعريب هذه المسرحية، فالمنفلوطي من أصحاب الأساليب أيضًا واعتماده بالصياغة، بالإيقاع والتدفق والصور وإبراز المواقف المتوهجة كان سنة أساسية له.
- (٢) سيراو: هو يظل المسرحية السابقة، شاعر عاشق، لكن أنه انضم صرف عنه اهتمام حبيته. ولعلنا عن ذلك فقد استعان به في جبل ناقة اختارته المحبوبة ليكون غناءه، فكان سيراو يُنمِّج له رسائله إليها، معرِّفاً في هذه الرسائل عن عاطفته هو.
- (٣) شارل بودلير (١٨٢٩-١٨٦٧) شاعر ونقاد فرنسي من عهد المذهب الرمزي، ومن أصحاب اللغة والتصوير الفني في الشعر، تأثر بالشاعر القاص الأمريكي إدغار آلان بو. وترجم شعره إلى الفرنسية. يعتبر ديوان «أزهار الشر» (١٨٥٧) أهم ما كتب بودلير في كشف غبايا نفسه وخصائص غنم. وقد ترجم هذا الديوان بتصرف، إلى العربية، الشاعر الدكتور إبراهيم ناجي.
- (٤) نسبة إلى عصر إنترأيت الأولى ملكة إنجلترا طوال النصف الثاني من القرن السادس عشر، وتُعد عصرها بداية حقبة بريطانيا وسيطرتها الاستعمارية، كما شهد أعظم التمرز الإمبراطور والفلاسفة من أمثال: شكسبير وديسترس وديكون وولتر دالي.
- (٥) يقصد بهذا الوصف شعر بعضي الفترات من القرن السابع عشر في إنجلترا، وهي الفترات التي شهدت ثورة أنصار الفرج المثلّي من أسرة ستوارت الحاكمة، فقد أطلق على التمرز، البحالية، وقد تازوا سنة ١٦٨٨ وسنة ١٧١٥ وهم من الكاتوليك المحافظين والتطرفيين من أجيال الكنيسة، وفي هذا ما قد يكفى لاستكشاف توجههم الفني.
- (٦) هذه ملحوظة جديرة بالاعتناء والمناقشة، فلها صفة إيجابية وأخرى سلبية بالنسبة لفرقطة البلاغة وفلسفتها، فهي تنترف من جانب بأن اللغوي لدى الناطقين بلغاتٍ يختلف عنه عند طرهم اختلاف الموروث الفني نفسه، هذا الموروث الذي يرى ذوق أبناء اللغة ويشكل حشيم الجمالي للفتهم. وقد حتى هذا - ضمنيًا - ضرورة تطوير القيم الجمالية مع تطور الموروث وتنوع تجاربه. ولكن هذا بدوره قد ينال من اعتبار البلاغة الأساس الجمالي الفلسفي للتدق، فحيث نتكلم عن «فلسفة جمالية» فإننا نتكلم عن «مادية» ثابتة غير قابلة للتطوير أو الإضافة.
- (٧) يتعد الموت هنا بحق بين عياجون البلاغة ويلصقون بها كل الصفات الأسلوبية المرفقة، دون أن يكون لديهم معرفة محددة بالبلاغة ذاتها، معرفة علمية بعيدة عن التعرض والتحويل على الفكرة الشائعة التي لا تملك الحقيقة عادة.

(٨) جون ليلي (١٥٥٤-١٦٠٦) كاتب مسرحي إنجليزي، اشتهر بكتابه «يولفس» الذي ابدع فيه أسلوباً جديداً يتم فيه بالصفة أكثر من المعنوي، وهو من أوائل من كتب الكوميديا التورية، كما يمكن اعتباره نموذجاً مبكراً غير ناضج لكتابة الرواية الإنجليزية (قبل ريتشاردسون الذي يفرغ به عادة هذه الرواية).

(٩) دوجر أليام (١٥٦٤-١٥٦٨) نقل تعليمه في كيمبرج، وكان مسلماً خاشعاً للملكة اليزابيث، وقد أسهم إسهاماً كبيراً في تبسيط أسلوب النثر الإنجليزي.

(١٠) سير جون اليوت، سياسي إنجليزي عاصر ليلي، واشترك في تحرير خريطة الحقوق سنة ١٦٢٨.

(١١) إن أكثر الأسئلة التي إحتد عليها مؤلف المقال ترجع إلى ما حول عصر شكسبير، ولهذا فمن المرجح أن «ناتش» المقصود هو توماس ناتش (١٥٦٧-١٦٠١) وهو كاتب إنجليزي شاعر متحرر، وقد إشتراك مع مارلو في كتابة مسرحية تراجيدية بعنوان: «ديمولكة فرطانية» وحرص المؤلف على إيراد أسئلة معاصرة لشكسبير سيكون هذه أن «اللغة» ليست صفة عصر، كما أن الانعطاف الأسلوب ليس صفة عصر، بل هي دراسة غنية خاصة، ووهي بأصول التعبير وتلوع التجارب، والخبرة الإنسانية.

(١٢) بن جونسون (١٥٧٢-١٦٣٧) شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، من أشهر كتاب العصر الإنترابيتي وما بعده، قام شكسبير بالتمثيل في بعض مسرحياته، من أشهر ما كتب مسرحية كوميدية بعنوان: «الشارع ومسرحية» «كاثلين»، وهو يعتبر من مؤسسي الكلاسيكية الحديثة.

(١٣) قد يعني أسلوب المحادثة (المقابلة للخطابية والبلابية) الاعتماد على الحوار، وهو ما يمكن ملاحظته في الشعر الغنائي الحديث، والاعتماد على تبادل الكلام بين أكثر من شخصية يقلل من التبرة الخطابية، ولا يمكن الشاعر من اللعب بالألفاظ، حيث ينجح إلى تحقيق المعنى المشترك بين المتحاورين، كما قد يعني «المس» وهو مقابل آخر للخطابية والبلابية، ويسمى الانجذاب إلى تحقيق التلحظة النفسية، وهو ما يمكن ملاحظته في الشعر الحديث أيضاً، وخاصة إشارته هنا تعني أنه ليس هناك قاعدة غنية جديدة بذاتها، بل إنها تكتسب صفتها من جودة أو سوء استخدامها، فإذا كان أسلوب المحادثة قد حقق تطوراً على الخطابية والبلابية فليس في هذا دليل على تفوقه في ذاته عليها، بل لأنه وضع موضعه، وكذلك الأمر إذا وضعت الخطابية أو البلابية موضعها كما سيثير بعد قليل، ولكن أن تتحول المحادثة ذاتها إلى ما تنهم به البلابية في أبحاثنا، إذا ما أسير به تطبيقها وتحولت إلى مجرد تقليد بقصد الكياسة، والنسب المطلوب.

(١٤) ولیم وردز ورت (١٧٧٠-١٨٥٠) شاعر إنجليزي، يعتبر المؤسس الحقيقي للمذهب الرومانسي، قبل أن يؤسسه رفيقه وصديقه كرودج لفسلياً. وقد ألفا مجموعة «الأغاني الزهرية» التي أضحت تورة المذهب الجديد على أدب القرن الثامن عشر. وقد كتب وردز ورت مقدمة الديوان، وفيها أشار إلى تأثير اللغة على العقل البشري، وقدرتها على التفاعل مع تصوراتنا ومبرراتنا، كما تعدد في تضادته أن يستخدم اللغة الدارجة من خلال اختياره للمناخ الإنسانية ساذجة من رومان الجبال والفلاحيين، وبذلك حقق البساطة والعمق، إيذاناً منه بأن الشاعر البشرية في أغنى وأبسط صورها في مثل تلك الشخصيات المتداخلة مع الطبيعة، وفقاً فإنه أكد أن الشعر ليس كلمات مصقولة مفضلة، وإنما هو قبض الشاعر القوية العصفية، فتتحقق على يده أسطر تحول من الطفل إلى الوجدان، وإذا كان هذا الشاعر غائباً وليس مسرحياً فقد تحقق في هذه الإضافة ما يوضح المراد من «المحادثة» وإنها ليست مرادفاً للحوار، بل تدخل فيها تجوي النفوس، والتعبير الخامس أيضاً.

(١٥) هنا يتبنى المصطلح المصري: «الصدق الفني»، والمصطلح البلاغي القديم: مراعاة مقتضى الحال.



وهذا الثلاثي وارد بالتأليل لا برصد الواقع، الذي يدل على أن المسرح اكتسب قدرته على احتواء الأنماط والتشاعر والمواقف والتراتيف حين عصر التعبير البلاغي بالمعنى التقليدي، والسؤال المهم هنا: لماذا لم يطور التشاعر المسرحي مفهوم «البلاغة» وطوره للبناء المسرحي والأسلوب، التوصل من خلال التمثيل، بدلا من هذا الحجر الذي أدى إلى جملة لم تكن حتمية بين المسرح والبلاغة.

(١٦٦) توماس كيد (١٥٥٨-١٥٩٤) كاتب مسرحي إنجليزي، اشتهر بكتابة المسرحيات العتيقة التي لاقت نجاحاً عالمياً، وعرفت بالمسرحيات الدائرية وأشهرها مسرحية «الأساء الإنسانية» ولعلها كانت القدر الذي ألهم شكسبير شخصية «الشبح» في مسرحية «عالمات».

(١٦٧) كريستوفر مارلو (١٥٦٤-١٥٩٣) أكبر مؤلفي المسرح الشعري الإنجليزي بعد شكسبير، وقد حرر اللغة المسرحية المستعملة في عصره من جودها، وجعلها أداة طليعة معروفة، مما ساهم في جعل الشخصيات المسرحية أكثر حيوية، من أهم مسرحياته: «تيورلوك»، وفيها تظهر قوة الخيال وعلاوة الغم التي أدخلها مارلو على المسرحية الإنجليزية.

(١٦٨) جون ويست (١٥٨٠-١٦٦٥) كاتب مسرحي إنجليزي، كتب عدداً من المسرحيات الكوميدية بالاشتراك مع معاصريه، ولكنه في تراجمياته يعتبر أقرب معاصريه إلى شكسبير من حيث القوة التراجيدية، ومن أشهرها: الشيطان الأبيض، ودفعة مائتي.

(١٦٩) هيروديمو: هو الشخصية الرئيسية في مسرحية «التراجيديا الإنسانية» لتوماس كيد.

(١٧٠) الملك أير، بطل مسرحية هذا الاسم لشكسبير، وفيها وزع الملك مملكته بين ابنته المذمومة، اللتين ضيقتا عليه وأخذتا في مطاردته، ولم يجد ملأته إلا حله ابنته الصغرى التي لم تنسق له كلمات الحب الزائف لظن عليها بجزء من مملكته.

(١٧١) يقول هاملت الخائف عن هذين البنتين إلهما من تأليف أحد المصنفين مارلو، ويحتفل جداً أنه جونسون.

(١٧٢) هذا الملك جاء على لسان الملك أير في آخر مشهد «الملك أير» حين شعر الملك بالاختناق وهو يلقى الاختناق، وقد ظن أن ضيقه يرجع إلى ضيق ملابسه، وهذا دلالة على روح الحرية واختلاط العقل.

(١٧٣) «ياجو» أهم شخصيات مسرحية عطيل، وقد تكن من خداع فائده، حين فاته إلى قتل زوجته ويغمونه بعد أن حله على الشاة في عفتها، ثم قتل عطيل نفسه، ففي العارفة تحكم على من حيث تعبر عن اقتناع عطيل بأمانة ياجو، الذي يشاهد الجمهور على المسرح مثلاً في الحقة والحياة.

(١٧٤) مسرحية من تأليف (كيد) سبقت الإشارة إليها.

(١٧٥) من أهم مسرحيات مارلو، كما سبق القول.

(١٧٦) «أساء كريولانس» إحدى تراجميات شكسبير التي لم تزل شهيرة عظيمة إلا مؤخرًا، وقد سبقتها بعض النقاد قاصدة، أو موزودراما، فليس فيها شعر سافر ولا موسيقى سماعية، ولا عشاق وانعوى، ولا عناصر صاخبة ولا وحوش رهيبة هي من خلق الخيال ولكنها أضحت من التجربة نفسها - مقنعة بأن كوت ترجمة جيرا إبراهيم جيرا - نشر وزارة الإعلام الكويت، وواقع أن إعجاب إليوت بالمسرحية يتفق هنا بعض ما وصفت به.

(١٧٧) «تيرون الأبيض» نموذج رجل الأريمية الكريم الذي أحاطت به «زرة أصدقاء» من طرف

اللسان، استهلكوا ثروته ثم انقضوا من حوله، بما قلب طبيعته إلى بغض البشر، والأبيات من الفصل الخامس - المشهد الأول، أنظر ترجمة عبدالواحد لوتوف، نشر وزارة الإعلام - الكويت.

(٢٨) وصفت مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» في مقدمة «برادلي» بأنها من أفضل تراجميات شكسبير إثارة للحنس الدرامي، وعلى ذلك يظهر تاريخ الملوك وحقائق حياتها على التصوير الشعري، واعتبر شكسبير مقصراً في الإفادة من مواقف التحول لدى كليوباترا وما تنعكس به من قلق على مشاعر أنطونيو، والطابع المشترك هذه الاقتباسات هو ما عبر عنه إلبوت بروقة الشخصية نفسها في مسرحية عنود درامي، أي ليست يمزج عن «التأليل» في علاقة تبادلية هي أساس البناء الفني، وهي عنصر من عناصر العلاقة المرجحة للشعر المسرحي.

(٢٩) جون ماستون (١٥٧٥-١٦٣٤) كاتب مسرحي إنجليزي، سادت علاقته بجونستون إثر مهاجمة مسرحية «كل على غير طبعه» غير أنها تصادفها، وكتبا مسرحيات بالاشتراك، ثم إلهيه ماستون إلى الخفاء، وأصبحت بعض أعاجيبه دراسات في الرذائل الاجتماعية.

(٣٠) مسرحية كاتيلين من تأليف بن جونسون، كما سبق الإشارة.

(٣١) وهذه المسرحية لبين جونسون أيضاً.

(٣٢) يشير إلبوت هنا إلى الخطبة التي سجلتها المصادر التاريخية، وقد إرتجلها أنطونيو عقب مصرع يوليوس قيصر، وأثر بها على الجماهير التي تحولت على الفور من مناصرة برومى وجماعته من مفاليق القصر، إلى معارضة المطالبين بأخيه والاستنجاخ العظيم له (إلبوت) هنا جدير بالدراسة، فينتهي أن تكون الخطبة مشيرة إلى صلتها لإثارتهم، وهم فريق من شخصيات المسرحية، دون أن تكون كذلك بالنسبة للمشاهد، الذي لا ينبغي أن يستغفر ويقتد قدرته على مراقبة كل الحيلولة للعمل الدرامي وهي تصبح لتصنع العقدة، وتنتهي بها.

(٣٣) إحدى تراجميات شكسبير العظيمة، وهي أشهر من أن تعرف بها.

(٣٤) موريس مازرلاند (١٨٦٢-١٩١٩) من مؤسسي الاتجاه «العيشي» (الوجودي نسبياً) في المسرح الحديث، يصور الإنسان في حالة عجز وقد أسلم إلى مصير لا يمكن شير غروره، فبالاحتكام عنده بالخطبة فقط، وقد وقف الإنسان اعزل أمام مصيره، لكن ليس بالمعنى الرومانسي، فاللوث - هو الذي يجدد مصير الإنسان، دون أن يربط هذا المصير القاسوي بالحياة، وهذا معنى إغفال أعماله في أن تكون مسرحية.

## الاستعارة وطرق التصوير الفني Metaphor and other figures of speech

هذا المقال عن استخدام اللغة المجازية - على اختلاف ضروب التصوير الفني - في الأسلوب النثري، ففصل من كتاب الأديب الناقد الإنجليزي «Herbert Read» والكتاب بعنوان «English Prose Style». أما هذا الفصل فيقع بين صفحتي ٢٥ - ٣٤، وقد أترتاه بالنقل إلى العربية لأهمية مفهوم الصورة في بناء أسلوب فني من جهة، ولأن أسئلته المأخوذة من أساليب أدباء الإنجليزية لا تحول دون تذوق القارئ وإفادة الدارس منها. وقد يجدر أن نشير إلى كثرة الأمثلة وإيجاز التحليل لها والتعقيب عليها، وهو عكس الشائع في كتاباتنا النقدية الآن، بل لعله مستهجن عند الكثيرين، مع أنه في الحقيقة الأسلوب الأكثر علمية من حيث يعتمد التحليل على واقع مألوف ومائل بالفعل، ومن ثم تأتي الدراسة تعقياً على سير الواقع الأدبي والإحاطة به. وأعني الواقع الإبداعي بأقلام الأدباء، وليس تتبع دراسات النقاد وتلقيق دراسة جديدة المظهر مستهلكة المعنى منها، وهو أمر ملموس مع الأسف. وهذا التناول الأصيل هو الغالب على كتاباتنا العربية النقدية القديمة إذا دققنا في تأملها. وسيكون من حقنا أن نشير أيضاً إلى جوانب الاختلاف بين المصطلح أو التقسيم الغربي يُشَوِّرُ التعبير البالي ومثيلتها عندنا، ولكن لا يفوتنا أن ننوه بقلة التقسيمات أو اندامها تقريباً في داخل الفن الواحد، وعليك أن ترى كيف قسم «ريد» الاستعارة من حيث الوظيفة الفنية اعتماداً على قرائن السياق، وكيف أسرف عصر البلاغة التقليدية ابتداءً من السكاكي ورياً إلى يومنا هذا في التقسيمات حتى أغرقوا مفهومها ووظيفتها الروحية الجمالية في طوفان من التعبيرات الميتة. وسنشير مرة أخرى إلى أن هذا الإسراف في التقسيم لا يدل على الدقة بقدر ما يدل على تخلف الرؤية الكلية، وجفاف الإدراك الجمالي وتراجعهم أمام ضروب من الاحتمالية الرياضية التي هي أبعد ما تكون عن أسس التعبير الفني. وأخيراً فإننا سنختلف مع «هيربرت ريد» في السطر الأخير المطّير الذي جعل فيه الشعر المجال الوحيد للإبداع، ونغني فيه عن النثر أن يكون إبداعاً، فننقل بعبارة أقل حدة: إن الاستعارة وصور التعبير البالي

جوهر البناء الشعري ولكنها ليست بهذه الأهمية البالغة للأسلوب الشعري. ولا نريد أن نصادي في معارضته - وقد يحدث في مكان آخر - فتأني بأشئلة من الشعر الإنجليزي والعربي أيضاً قد غلت من الاستعارات والصور البيانية جملة. ومع هذا ظلت عملاً شعرياً رفيع المستوى، على أننا لا نجعل من ذلك قاعدة، ولا نقول إنه أمر يمكن دائماً. بقي أن نشير إلى أن الطبعة التي نقلنا عنها هذا الفصل إلى العربية - هي طبعة لندن عام ١٩٢٨.

• • •

لقد رأينا أن الكلمات التي تُستخدم نموتاً هي كلمات تستعمل لتحليل تعبير مباشر، فحينما يكون في أذهاننا صورة مركبة، ولكي نبر عن هذه الصورة تماماً. فإننا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التي تكونها.

تقف التلال وقد علاها الثلج كالبودرة

شاحية ذات برق.

«كارلايل»

«الاستعارة» عكس هذه العملية التحليلية، إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت، تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة، إنها تعبير عن فكرة معقدة، لا بالتحليل والشرح، ولا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية. وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى مُساو محسوس.

إن طبيعة وأهمية الاستعارات في التعبير الفني قد حددها أرسطو بوضوح في كتابه: «الشعر» وفيه يقول:

«إن أكثر النقاط أهمية تتجلى في القدرة على استعمال الاستعارات، فهذا هو الشيء الذي لا يستطيع أن يتعلمه شخص من الآخرين، وهي من علامات العبقرية الفنية، إذ أن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحديسي (البدني) لأوجه التشابه فيما هو متباين».

ولكن أرسطو في هذه الفقرة يكتب عن الشعر. إن موهبة الاقتدار على اختراع استعارات جديدة هي بمثابة إعلان عن وجود العقليّة الشعرية، فالاستعمال الرئيسي للاستعارات شعري دائماً. والقول بأن الاستعارة «نتيجة التمعّن طلباً لصفة دقيقة» هو

قول مضلل<sup>(١)</sup>. إن الدقة التي ننشدها هي دقة مساواة لا دقة وصف تعليلي. وحيث أن النثر هو فن الوصف التحليلي في الأساس، فإنه يبدو أن الاستعارة ليست ذات صلة وثيقة بالنثر. أما في الشعر فلعلها طريقة في التعبير أكثر ضرورة.

وبه هذا، فإن الاستعارات تستخدم بتوسع في الكتابات النثرية، وهذا إما يحدث في حالة امتزاج النثر والشعر، أو الخلط بينهما. إن عدداً من أجود نثرنا ينتمون للحفر تجاه الاستعارات، مثل «سيفت» فكياً قال «جونسون» عنه:

«إن الوعد لا يخطر مطلقاً باستعمال الاستعارة»، وربما دلت إشارة التصميم هنا على شيء من المبالغة، ولكن من الحق أننا يمكن أن نقرأ صفحات من «سيفت» دون أن تصادف صورة من أي نوع، باستثناء ما كان قد أدخل في الكلام العام في ذلك الوقت.

واليك هذا الاقتباس من «رحلات جلفر» من الفصل الأول من الجزء الأول، وفي هذه الفقرة ستجد خصائص أسلوبه واضحة:

«في الخامس من نوفمبر، وهو بداية الصيف في تلك المناطق، وقد استحكم الضباب في الجو، لمح البحارة صخرة على مسافة نصف ميل من السفينة، ولكن الريح كانت غائبة ومن ثم دفعنا قداماً في اتجاهها، وعلى الفور انشقت السفينة، وانتقل ستة من طاقم البحارة - كنت أحدهم - إلى القارب بعد أن أسقطوه إلى البحر، ليخلصوا بعيداً عن السفينة والصخرة. وقد جد فنا - حسب تقديري - حوالى ثلاثة فراسخ، وقد جد فنا إلى أقصى الطاقة، حتى لم تعد لدينا قدرة للمزيد، إذ كنا قد استنفدت قدرتنا تماماً في كفاح حين كنا في السفينة، ومن ثم فإننا أسلمنا أنفسنا إلى رحمة الأمواج. وبعد نصف ساعة انقلب القارب رأساً على عقب، قلبته هبة ريح شمالية مفاجئة.

إلام سيؤول أمر رفاقى في القارب، وأولئك الذين هربوا إلى الصخرة، أو كانوا قد تركوا في السفينة؟ لا أستطيع أن أقول، ولكن الاستنتاج النهائي أنهم قد فقدوا جميعاً. أما فيما يخصى فقد سبحت كذا وجهي المغطى، دفعتني الريح والتيار قداماً، وكنت كثيراً ما أدلى ساقى ولكني لم أحس بفراق البحر، على أنني حين أشرفت على الفرق، ولم تعد لدى طاقة لكفاح أكثر، وجدت نفسي في مكان ألمس فيه القاع دون أن أغرق، وفي نفس الوقت كانت العاصفة قد سكنت كثيراً.

كان الاتحاد قليلًا جدًا. فقد مشيت قريباً من الليل قبل أن أعرّ على الشاطئ الذي جدست أنى بلفته حوالى الثامنة مساءً. وعندئذ فقد تقدمت في نفس اتجاهي ما يقرب من نصف ميل، ولكن لم أستطع اكتشاف أية علامة أو منازل أو بشر مقيمين. وأقل ما يقال أنى كنت شديد الضعف وفي حالة من لم يستطع ملاحظة ذلك. لقد كنت مرهقاً إلى أقصى مدى، وإلى ذلك فإن حرارة الجو، وربع لتر من البراندى شربه قبل مغادرة السفينة، كل ذلك جعلنى أتوق إلى النوم. لقد اضطجعت على المشائش التي كانت قصيرة جداً وناعمة، وحيث لمت نوماً أعمق من أى نوم أذكره في ماضى حياتي. وحسباً أظن، فقد تمت حوالى تسع ساعات، لأنى عندما صحت كانت تياشير النهار قد لاحت للنور. حاولت النهوض ولكنى كنت غير قادر على الحركة، لأنى وقد كنت مضطجماً على ظهري، وجدت ذراعي وساقى موثقة بقوة من كلا الجانبين إلى الأرض، أما شمرى الذى كان جذيلة طويلاً وغزيراً فقد ربط إلى الأرض بنفس الطريقة، كذلك فألى أحسست بعدة أربطة دقيقة تحيط بجسمي بدءاً من الإبط إلى الفخذ. كل ما استطعت فعله كان مجرد النظر إلى أعلى، وكانت حرارة الشمس قد بدأت تنصاعد، أما جسدي المشوه فقد آلم عيني، وقد سمعت جلبة مغلظة حولى، ولكن الوضع الذى كنت مستلقياً به جعلنى عاجزاً عن رؤية أى شيء غير السماء.

بعد وقت قصير أحسست بشيء ما، حى يتحرك فوق ساقى اليسرى، أخذ يعضى في حركة خفيفة إلى الأمام حتى صار فوق صدرى، وكاد يصل إلى ذقنى، وعندما نظرت إلى أسفل قدر جهدى رأيت أنه كان مخلوقاً بشرياً لا يزيد قامته عن ست بوصات، في يديه قوس ونشاب، وعمل ظهره ككناثه.

في هذه الفقرة لا نجد تشبيهاً واحداً أو استعارة واحدة، ولا حتى مقارنة مباشرة مثل تلك التي نجدها في الكتاب فيما بعد<sup>(١)</sup>.

«لقد تسلقوا الأشجار السامقة في مثل رشاقة السناجب فقد كانوا ذوي مخالب قوية ممتدة من أمام ومن خلف تنتهى بأطراف حادة خطافية»، ولكن المقارنة المباشرة أو المشابهات البسيطة التي تكون الأشياء المقارنة فيها من نوع عام شائع لا تعتبر من فن التشبيه بالقرّة.

إن تسليق الأشجار العالية يمين بطريقة طبيعية لكل من الـ Yahoos (مخلوقات جلفر من الأجلاف) والسناجب، ولكننا لو قلنا عن إنسان أو حصان إنه تسليق الأشجار في حفة سنجاب، فإننا حينئذ نكون قد قارنا خاصية فردية مميزة لشيء، إلى خاصية عامة لشيء آخر. وهذا يؤلف تشبيهاً، وإذا مضينا إلى خطوة أبعد، وبطريقة ما جعلنا الرجل والسنجاب شيئاً واحداً، كأن نقول: «هذا الرجل سنجاب عشرين»، تسليق الأشجار العالية» نكون بذلك قد ابتكرنا استعارة.

إن التشبيه والاستعارة إذاً مختلفان تبعاً لدرجة تهذيب الأسلوب، فالتشبيه - وهو الذي يقام فيه قرآن مباشر بين شيئين - يرجع إلى مرحلة مبكرة في التعبير الأدبي، إنه تطوير متعدد لصفة بين الشيئين. ولكن الاستعارة تنوير سريع يكافئ بين شيئين. صورتان أو فكرة وصورة، يتواجهان في تعادل وتقابل، يتصادمان وتتم بينهما استجابة ذات معنى. ومن ثم تومض دلالة ذلك، يدعشان القارئ بالإشراق الفجائي للعلاقة بين الفكرة والصورة<sup>(٣١)</sup>. وربما كان هذا الضوء للتويز الجملة التي يوجد فيها، وربما كان لمجرد تجميلها وزخرفتها. ومن ثم فإننا يمكن أن نقسم كافة الاستعارات إلى نوعين: التوضيحية أو التويرية، والتزيينية. وبهذا نحدد أكثر الأهمية المحدودة للاستعارة في كتابة النثر. ففي حين أن نوعي الاستعارة كليهما ملائم للنثر، فإن الاستعارة التوضيحية هي وحدها التي ستكون مناسبة للأسلوب النثري الخالص.

وفي النثر القصصي، مثل تلك الفقرة التي اقتبسناها منذ برهة من «سيفت» لا نجد حاجة لأي نوع من نوعي الاستعارة، التوضيحية أو التزيينية. فالاستعارات هنا ستؤدي إلى إبطاء الحركة ليس غير، ولذا فمن اللائق تجنبها. وفي النثر التوضيحي سواء كان من النوع الوصفي أو الإقناعي، فإنه من الصعب - مرة أخرى - أن نجد تبريراً لاستعارات لا تهدف إلى غير الزخرفة، فهذا النوع حين يستخدم عادة إذا لخص النزعة الشعرية في عقل الكاتب، ولذا فلا مكان له هنا، أو ليعطى تعبيراً بديلاً عن شيء قد تم التعبير عنه بلغة مباشرة، وعندئذ فهو زائد عن الحاجة.

ولكن يحدث غالباً في النثر التوضيحي أن لغة التجريد لا تفي بغرض التعبير الواضح عن معنى، وعندئذ فإن الاستعارة تستخدم مكانها لتوضيح الفكرة.

وفي الفقرة التالية ستعرض أمامك مثالا لاستعمال الاستعارات التي لا تهدف لغير الزينة، وهي من «شامان»، كتاب أقيسه «ستيفن ج. براون» في كتاب «عالم الصورة» ص ٣٠٨:

«قد تكون حركة أكسفورد موجة انطوت، ولكنها قبل أن تنحطم على الشاطئ تعالت كما تتعالى خليفتها الآن، وخلقت قنباً جريئة جميلة من حياة الطقوس والعبادة، استطاعت قوتها بكل تأكيد أن تنقل رمال الكنيسة الإنجليكانية، ومع هذا فإنها قد أخفقت في كشف قاعدة الصخرة تحت الرمال، ويكفي لو أن صاحباً منفرداً بين الحين والآخر جملة التيار في قمة مدة ليقتذف به في عنف تقريباً على صخرة «بيتر» ليمسك بها أمتاً عندما تكون اللوحة الواهنة قد تراجعت ثم انضحت في بحر لا يعرف الحدود».

إننا إذا ما نقلنا هذه الفقرة إلى لغة مباشرة فسيكون المعنى محفوظاً دون نقصان، بل سيتضح، وبسبب غموض الاستعارات فليس من الممكن دائماً أن نتأكد من أننا وجدنا لها مكافئاً تاماً، على أن هذا إما يظهر نقطة الضعف في الكتابة المجازية. إن نقل الفقرة السابقة كما سنرى في الأسطر التالية قد لا يكون جميلاً كالأصل، ولكنه أكثر تحديداً، والتحديد هو الفرض السليم للكتابة في النثر التوضيحي:

«ربما كانت حركة أكسفورد لغص الماضي، ولكنها قبل نهايتها قدمت - مثل خليفتها اليوم - إحساساً مرهفاً بحياة دينية ذات طقوس من المؤكد أن قوتها كان لها بعض التأثير على العناصر المنحرفة للكنيسة الإنجليكانية، ومع هذا فإنها عجزت عن الوصول إلى أي مجموعة أساسية من الآراء، وإنه ليكفي أن تلك الحركة عندما كانت في قمته قادت قلة من الأفراد اليائسين ليعتقدوا مذهب الكنيسة الكاثوليكية بروما، وهناك ظلوا في يقين العقل عندما فقدت الحركة قوة اندفاعها، لتصبح مجرد ظاهرة تاريخية».

في الفقرة التالية نجد الفكرة وقد عبر عنها، ثم أتيت بالاستعارة (ليس من السهل أن نقول إنه تشبيه) تؤدي إلى تدوير المعنى وتثبيته في أذهاننا، وقد اتفق أن هذا الاقتباس يعرض لنا مثالا لاستعارة تتبعها الكاتب في كل لوازمها، ممتدة متفرعة، وفي كل مرحلة تأتي بضوء جديد لتدوير الفكرة، وهو اقتباس من كتاب: «الأنياب في الفلسفة الألمانية» ص ١٤٨-١٤٩ تأليف «جورج سانتانيا»:



«الوثنية» لو تأملنا الحياة في عمومها، هي العقيدة الأولية البدائية الشاملة، إنني لم أحظ على الإطلاق برؤية الحيوانات في الغالب، ولكني شأدت أحياناً التور البري في حلقة المصارعة، ولا أستطيع أن أنجيل مثلاً أكثر لفتاً للأنظار وبساطة وبطولية على ثقة الحيوان، وبخاصة عندما يكون التور نبلاً - إذا ما سمى من الناحية الفنية بذلك - أي حين يتبع الشريك مرة بعد أخرى، متوحداً مع فكرته الفردية أبداً، وبسالته الخالدة، ودون ارتياب في عنصر أو شخص خبيء يسخر به، فما تملكه الفرقة الحمراء لهذا المخلوق فتله للوثنيين انفعالاتهم وزعاجاتهم، والنزوات التي تعرض لهم، فما يريدونه لا يرجعون عنه، وإنهم ليحسبون أن من الضعف وعدم الولاء أن يتساملوا ما إذا كان ذلك الأمر يستحق أن يراد أو يمكن تحقيقه. أما التور فإنه يحس المنطقة حيث يقف المصارعون، مستشفاً الحمراء بجلال، بالازدهار البارد، والأفكار التي نجدها في شخص مثالي، كما لو أنه قال: «إنكم تيدون... إنكم شيء يبدو مجرد شيء لا أكثر، إنني لست في نزاع معكم كما أنني لا أخشاكم، إنني حقاً أراكم لا شيء» ثم.. فجأة، حين علقت عينه ببعض العبادات الراقية التي نشرت أمامه، تتغير نفسه بكليتها، تصبح إرادته وكأنه يقول<sup>(٩)</sup>: «أنت قدرى أنا أودك... أكرهك... ستكونين لي.. لن تعترضني سبيل، سأمرقك بقرى، سوف أبرهن على تفاهتك، سوف أتجاوزك، إنني سأبقى، وأنت سوف تتدثرين» وأخيراً حين أصابته جراح بالغة، واقتربت نهايته، فقد القدرة على رؤية كل هذه الاحتياجات فراح ينتشم الأرض الرطبة، ثم ارتد إلى الخطيرة حيث كان هناك في سلام منذ ساعة واحدة مضت، إنه يتذكر القطيع، والمرعى المترامي، وراح يحلم: «إنني لن أموت لأنني أحب الحياة، سأسترد بقاعى من جديد، بقاعى الدائمة، لأننى أحب القوة، كل هذه الصيحة المزلزلة كالمدم.. هذه المعاناة القريبة لاشيء سأسضى إلى الحقول مرة ثانية، إلى المراعى، إلى الانطلاق .. إلى الحب».

وهكذا تماماً، ودون أقل تسليم للواقع الذي لا يرتاب فيه، فإن النفس الوثنية تواجه متحدي العالم المرسوم<sup>(١٠)</sup>، تلمظ اشتهاً لحلية تافهة، وتتحدى الموت، الوثنية عقيدة الإرادة، إيمان الحياة بنفسها، لأنها الحياة، وأهدافها لأنها تسعى ورامها.

أما في الفقرة التالية التي نقلتها من «أوربان ستوكس»، من كتاب: «تشرق الشمس في الغرب»، ص ٤٥، فإن الاستعارات فيها تغطي المعنى، إنها أقتنع لعمليات فكرية ناقصة:

«إلى الطائفة الجرجية في كاتدرائية كاستل غراتكو» ينبغي للإنسان أن يسعى إذا وقف بحلقه بسكوت الصحراء الجبان، أو إذا لوث دقة الحياة توم، هنا يكون الرد المؤكد على تعقيد المראה... إلخ».

لقد عرضت علينا الفقرة القليلة من «سوفت» نقرأ قصصاً وهو متحرر تماماً من استعمال الاستعارة.

والفقرة التالية من عمل عظيم الوضوح والدقة، ستبدى لنا نفس النزعة المستقلة في كتابة النثر التوضيحي المتحرر من الاستعارة، وهي من كتاب المادة والحركة، مؤلفه «ج. كلارك ماكسويل»:

«العلم الطبيعي هو ذلك القسم من المعرفة الذي يتصل بنظام الطبيعة، أو بعبارة أخرى، يتصل بالتعاقب المنتظم للحوادث والظواهرات. ومنها يكن من شيء فإن العلم الطبيعي تطبق غالباً، بطريقة محصورة تقريباً، في ذلك الفرع من العلوم الذي تكون الظواهرات التي تبحث فيه، من أبسط الأنواع وأكثرها تجريداً. باستثناء بحث الظواهرات الأكثر تعقداً، مثل تلك التي تلاحظها في الكائنات الحالية الأكثر بساطة من كل ما عداها، هي تلك التي يمكن فيها وصف حدث أو ظاهرة على أنها تغير في نظام أجسام معينة. وهكذا فإن حركة القمر ربما يمكن وصفها بذكر التغيرات في موقعه بالنسبة للأرض في النظام الذي يتبع فيه كل منها الآخر.

في حالات أخرى يمكننا أن نعرف أن بعض التغير في النظام قد حدث، ولكن ربما لا يكون بتدويرنا أن نتحقق ما هذا التغير.

وهكذا فإنه عندما يتجمد الماء فإننا نعرف أن الجزء أو أسفر أجزاء المادة ينبغي أن يكون مختلفاً في نظامه حين يتجمد في الثلج عنه حين كان سائلاً. ونعرف أيضاً أن هذا النظام في حالة التجمد ينبغي أن يكون وفق تناسق من نوع معين، لأن الثلج ذو شكل مثل كتل البلور في تناسقه، ولكننا لا نعرف بعد الترتيب الفعلي الذي يكون عليه الجزئ في كتلة الثلج. ومنها يكن الأمر، فحين يمكن أن نعطي أوصافاً كاملة لتغير الترتيب يكون لدينا معرفة، تتميز كاملة في حدود مجالها، بما قد حدث، مع أنه قد يكون علينا أن نتعلم بعد ما هو ضروري من الحالات التي نتحدث فيها ذاتاً حالة مشابهة:

لهذا السبب، ومن ثم، فإن الجزء الأول من العلم الطبيعي يتصل بالوضع النسبي للأجسام وحركتها.

إن التطور التاريخي لأي فن غالباً ما يكون من التعقيد إلى البساطة<sup>(٧٩)</sup>. وقد رأى «بسررس» أن هذا يصدق على تطور اللغة أيضاً. على أنه يبدو أن هذه الحقيقة لا تصدق على اللغة وحسب، وإنما تصدق على فنون اللغة أيضاً. وينتم الأدب في عهده المبكر بالاستخدام التكرري للألفاظ والإطناب، إن الألفاظ استعارات بدائية، هي أوصاف غير مباشرة، أو قصص صممت للتعبير عن موضوعها ككتشف حي في ذهن القارئ، كما نرى في هذا التلفز:

«أنفى هابط، أتعق وأحفر الأرض، أتحرك كما يتودق عدو الغاية الأخير، وسيدى الذى يذهب منحنيًا كحارس عند ذيل، إنه يدقعى في السهل، يجملي ويحتق، يبدق في أترى، أنا أسرع إلى الأمام، قد جليت من البستان، مؤثقا بقوة، قد حملت على العربدة في عدد من الجراح، على جانب منى، حيث أذهب هناك خضرة، وعلى الجانب الآخر طريقى سواد، يخترق ظهري سلاح حاد يتدلى من نقي، وطرف فوق رأسي مثبت، وهو يسقط متدلياً إلى جانبي، وهكذا أمزى بسى لو أن سيدى يخدمني بهارة من خلف»<sup>(٨٠)</sup>.

إن الإطناب<sup>(٨١)</sup> ميزة شديدة الوضوح للأدب الأجلو سكسوني، وكمثال، هذه التعبيرات: شمعة العالم: الشمس، ذخيرة القول: العقل أو الكلام، أفاعى الحركة: السهام، جوهرة الرأس: العيان، وهذه التعبيرات تختلف عن استعارات المصور اللاحقة ذات القصد الضال، ولعل منشأها في الواقع يرجع إلى شكل من أشكال التابو<sup>(٨٢)</sup>. فالإنسان البدائي ربط ذهنياً الشيء باسمه بشكل حميم، وعندما كان هذا الشيء موضع مهابة أو خوف، فإنه اتجه إلى البحث عن بعض الشيء التي يدور بها حول المراد، وهكذا حتى يتجنب الذكر المباشر للشيء المحرم.

كما أن الكتابة<sup>(٨٣)</sup> تعبر صيغة من صيغ الإطناب، شيء ما مرتبط بفكرة يستعمل للتعبير عن تلك الفكرة: «من المهد إلى اللحد» - «الولاء للعرش» - «من ضباط التاج».

كذلك فإن المجاز المرسل<sup>(٨٤)</sup> نوع آخر من الإطناب المركز لاختصار صفات الشيء.

في جزء منه يصلح للتعبير عنه بتمامه، كما ترى في «أسطول من حسين شراعاً» - «كل الأيدي على ظهر المركب» - «قوة من ألف يتدق».

إن استعمال كل هذه الصيغ التي تدور حول صفات الشيء أمر يرجع إلى القدرة على التصرف والتمييز، وربما كان من الخير للكتاب أن يتفادوها ما لم تكن على قدر كاف من الهدى لإضفاء مزيد من الحيوية أو المعنى في القطعة من النص، أو إذا كانت قد أصبحت متداولة بحيث تمر دون إحداث شعور في الكلمة الرئيسية.

إن التشخيص أو التجسيد لكون آخر من المجاز المتصل بالاستعارة، ويرجع في نشأته إلى الصيغ البدائية القديمة مثل الألفاظ عند الأنجلو سكسون، ولكنها ألبق بالشعر مثل الاستعارة، التي هي في الواقع نسخة مطوية منها، على أن الاستعارة أكثر ملاءمة للتعبير الشعري. والتشخيص يتألف من بث الحياة الفعالة (والحياة الإنسانية عادة) في أشياء ليست ذات حياة.

وقد نستعمل عملية مطولة من التشخيص أحياناً لتضفي حيوية على النثر الوصفي، إذا ما استخدمت بحذر ولباقة، كما في هذا المثال الذي نقتبسه عن «فالتين دوبريه»:

«لقد كان يوماً حاراً في يوليو، بعد الظهر، وقد أفسح العالم مجالاً للشمس أن تغمر كل شيء، وقد بدت الطبيعة كلها منتفضة إلى أقصى حد، وكان الهواء نفسه نصف نعبان، أما الأصوات المعبدة فقد مضت واثبة حتى تنبذ في الطريق قبل أن تبلغ غايتها، أو لعل الأذن قد نسيت أن تسمعها. أما البيت فإنه بدوره قد أخذ يحفظه، وقد جانيها من جر الكأبة، لقد زينه الصيف بأكاليل الزهور، فالنباتات المتسلقة، التي لا تزال براعم مكررة الحضرة، قد تعافت بالمجدان حتى بلغت سطح البيت، وكادت تأخذ كفايتها في الارتفاع حتى تبلغ أنابيب الفخار بأعلى برج الدخنة، ولكن البيت قد أمسك هذه الأنابيب النخارية كالقبعات، وأقامها بعناية بعيداً عن متناول النباتات، أما تلك النباتات المتسلقة وقد صُدت عن الوصول إلى أعلى البرج فقد توقفت للتحديق بقضول إلى التوافد المفتوحة، أما حشائش الحديقة فقد استلقت تعذبا رغبانها، حيث تبعد قليلاً عن البيت المضطرب الآخرى الذي حبس يقيد من الحصى، وانسانش التي تَسَلَّتْ في شكل تن أخضر قد قوس ظهره بإزاء السياج المقام من شجر الصنوبر، وأرسل فروع استعار

زمرية على طول امتداد الحديقة وحرانها الضيقة التي كسيت بالأعشاب.

إن التركيز في التشخيص وفي الكتابة والمجاز واحدة من السطرق لتجنب التعقيد والصعوبة التي لا ثمرة لها إذا ما درنا حول الحق أو آثرنا الألفاظ. أما المقارنة والتشبيه والاستعارة فإنتا لا تعتبرها مجرد نوع من إبتار الموارد أو عدم المباشرة في التعبير، إنها تشير إلى نحو في الحساسية الشعرية.

ومن الحق أننا باستعمال الاستعارة نحقق واحدة من الوسائل الرئيسية لتنمية الذكاء، بل إنها وسيلة رئيسية من وسائل تنمية اللغة أيضاً. إذ أن معظم الكلمات والتعابير الاصطلاحية لها طبيعة الاستعارات اليتة، ومنها قلنا عنها، وكيفاً كانت الوظيفة التي تقدمها شاملة على الاستعارة، فإنها تنتمي أساساً إلى مجال الشعر. فالشعر وحده عمل إبداعي، أما فن النثر فإنه ليس بإبداع، إنه بناء وتركيب لغوي أو فكر منطقي.

## هوامش

(١) المؤلف ينفي هنا أمرين: الصدد في صناعة الاستعارة، وذلك حين يربطها بالمفرد الذي هو ضرب من الكشف أو الاكتشاف الروحي، ولا يعتمد على عمليات عقلية منظمة يمكن التحكم فيها. والثاني حين يرى أن وظيفة الاستعارة ليست وصفية لمجرد تقريب الشيء أو حق تجسده، وتستجد عند نقاد آخرين لوضيحتها لهذا الحكم حين يقولون إن الاستعارة تعبر عما تعجز الكلمات المحددة عن الوصول إليه.

(٢) لقد اكتفى الكاتب بالجلاب الوصفي لهذه الظاهرة النفسية من رحلات «جلقر» دون أن يحكم عليها ويأصلها. سنرى أن عنصر التشويق والإثارة ورفافة الوصف أوضح ما يكون فيها، وهذا حكم ينبغي أن نضعه في اعتبارنا حين نقرأ السطر الأخير من هذا المقال، الذي يصير الإبداع في الشعر دون النثر، فقد يكون من حق ناقد «الناقد» أن يتساءل عن أهمية الإبداع أصلاً، وهي عبارة غامضة ولكن يمكن الانتساب في الإجابة عنها بأهداف الفن القولي أصلاً، وهي وإن تكن محل اختلاف واجتهاد لأن ارتباط أو توحد الشعر (الإبداع) والمصعب (الهدف) قد يوحد الرؤية في هذا المجال.

(٣) هنا يبرز المؤلف أهمية الاستعارة ودمتها إذا ما قيست إلى التشبيه الذي يبدو أكثر تقدمًا من الوجهة الزمنية وأقل صفاً. وهنا تشير إلى أمرين: أن النقد العربي قد أصدر نفس الحكم - تقريباً - في مراحل متجددة، ففي حين لا نجد في حدود الشعر إشارة لفرد من الاستعارة بالاعتناء، نجد ذلك عند حدوث بالنسبة للتشبيه، ونجد الكتابات النقدية المبكرة تضطرب في فهم الاستعارة وإبراز قيمتها الجمالية وقد انقلب الوضع حين جاء عبد القاهر المرحلي الذي أبدى اهتماماً زائداً بالاستعارة، وتراجع الاهتمام بالتشبيه، وليس هنا مجال مناقشة ما إذا كان تأثير من أرسطو، أو أنه التفرج الطبيعي لضج النقد العربي (يمكن مراجعة مقدمة نقد النثر المنسوب خطأ إلى عدنان بن جعفر، وقد كتب المقدمة طه حسين، وملاحظة أرسطو لإبراهيم سلامة، والثاني: أن هذا القول قد يتصادم وأقوال أخرى ترى أن الاستعارة ملازمة للشعر، وأن الشعر أول كلام فني اعتر به وجدان الإنسان البدائي، راجع في ذلك: The Language Poets: Windelband Newmeyer).

(٤) يقصد بالثر التوضيحي لغة التأليف في الموضوعات المختلفة، كالتاريخ والأدب مثلاً، فالكتابة لأهداف علمية تستلزم التعميد ومن ثم تنفر من التصويرات المجازية، يمكن أن نجد مثلاً لذلك في كتابة مصطفى صادق الرافعي حين يؤلف عن تاريخ الأدب العربي أو إعجاز القرآن.. سيكون من الصعب في أماكن كثيرة أن تنتهي مع الرافعي إلى مقولات أو عناصر محددة، لهذا السبب الذي ذكره هربرت ريد.

(٥) الخطاب هنا للعبارة أو مصطلف المضارح الآخر.

(٦) أي العالم الذي رسمته الجماعات البدائية بخيالها وتراء حقيقته، بل تراء الحقيقة الوحيدة.

(٧) هذا قول يستحق الكثير من التأمل لأن الشائع على ألسنتنا عكس ذلك، وسيشرح مقوله هذه بعض الأمثلة الطريقة.

(٨) واضح أن جواب الفيز نوع من المحارث التي كانت تستعمل قديماً.

- (٩) Kenning وهو إشتاب من نوع خاص يمكن القول بأنه الكتابة عن الموضوع، كوصف السفن بأنها جوار البحر، أو وصف المجدل بأنه سفينة الصياد.
- راجع: معجم مصطلحات الأدب من ٢٧٢.
- (١٠) القانو: عقيدة تحريم أو عزل بعض الأشياء.
- (١١) الكتابة: *mnemany* - انظر من ٣١٨ من المرجع السابق لرى فروق الصياغة والاستعمال.
- (١٢) الجهاز المرسل *Synecdoche*.

## الاستعارة والبناء الشعري Metaphor and Poetic Structure

هذا الفصل بقلم الناقدة "Winifred Nowotny" من كتابها بعنوان: "The Language Poets Use" وهو من أهم الكتب التي طبقت البنيوية في تحليل الشعر، من حيث هي اهتمام بالنظام العام لفكرة أو لمدة أفكار مترابطة، تتجلى في البناء الصوري للكلمة، ثم للجملة، وتتجسد في الصور التي أهمها الاستعارة. وقد لا يمكن الاستغناء عن استكمال فكرة الناقدة عن البناء الشعري في الفصول التالية لهذا الفصل في كتابها المشار إليه، فهي تشير مثلاً إلى طبيعة المعنى اللغوي بشكل عام، وهذا أمر قد تناوله أكثر من ناقد أو دارس في الفصول السابقة. من ثم تصير نقطة الضوء في هذا الفصل ما عبرت عنه بـ «مركز تسبيح» موضوعات البحث في الشعر، وهذا المركز - في رأيها الذي نوافقها عليه - «مائل في الاستعارة، ممتد كخيوط التسبيح في سلسلة الاستعارات المنتشرة على مساحة القصيدة. لا يعني هذا - عند «ويتفريد نوفوتني» - وعدنا أن القصيدة الجيدة ينبغي أن تكون سلسلة من الاستعارات المستمرة، كما لا يعني الانتهاء بأشكال المجاز الأخرى، أو التصوير بشكل عام، وسيتضح هذا في تحليلاتها التي تعطي الاستعارة أهمية أساسية، ولكنها لا تلمس وسائل التصوير الفني الأخرى.

إن وضع خط رفيف فاصل بين لغة الكلام، ولغة التعبير الفني من أهم ما طرحته الناقدة، وكذلك فإنها لم تتجاهل المعنى برغم عنايتها الكاملة بالصور، بل الألفاظ والتراكيب، يمكن أن نتذكر هنا شيخنا عبد القاهر، أكثر من مرة، غير أنها وصلت في تحليلاتها إلى مدى أبعد مما استطاع عبد القاهر، الذي كان مشدوداً لأساليب التناول المنهجي من قبل، إذ أنها تتكلم هنا عن «خريطة العمل الفني» و«التصميم» الذي ينهض عليه البناء، كما تتلمس الطابع الدرامي وتراقب كيف يتصاعد في القصيدة، بالغا بالتوتر درجته القصوى، أو يهبط ساعياً نحو السكون والقرار.

ويهتم الناقدة بعلاقة المعاني الجزئية بالمعنى العام، اهتمامها بالمعجم اللفظي الذي اعتمد



عليه الشاعر، وتنوع الصور التي أترها، وإلى أي المماس تعود، والمدي الذي تيلقه في تأكيد أو بناء سياق خاص بها، وهي إذ تضع القارئ في اعتبارها فإنها لا تنير ذكرياته وقهاريه المخزنة وقدره القصيدة على استدعائها السبب الأول للإعجاب بالشعر، إذ ترجع إلى وظيفة اللغة الفنية قبل كل شيء.

وبتفريد توفيق شديدة الإعجاب ببقية شكسبير، كثيرة التردد لشعره لا نستطيع أن نسألها: لماذا؟ ويمكن أن نقيد من طريقتها دون أن نلتزم بأسباب إعجابها. غير أن لنا ملاحظة أخيرة:

إذا كانت الناقدة لم تفرق في تحليلها للشعر بين قصيدة غنائية (سونيتة) ومقطع من مسرحية، فإنها تكون قد وضعت ثقل اهتمامها مع اللغة الفنية، بصرف النظر عن أداة التوصل، وقد يكون لنا رأي مختلف، وإن يكن لديها سبب مقنع بما فيه الكفاية، حيث استندت نصوصها المتنوعة من شاعر واحد.

• • •

ماذا تستطيع الاستعارة أن تفعل؟

سأحاول أن أبين ماذا أعني عندما ألتحدث عن «البناء الشعري»، وفي الفصول الأتية بعد، سأجد فرصة ملائمة لإظهار كيف استطاعت الأنواع المختلفة التي استعملت من البناء أن تغلب على القيود، أو أن تعرض ما تحيل إليه اللغة التي يشترك فيها الشاعر مع البقية منا. هذه الفصول ممتعة، ربما وضعت بعض المحتوى في تلك المصطلحات التي ينبغي أن أستخدمها، إذا كان عليّ أن أعبر عن وجهة نظري في تعبير محدد، لأنه يجب عليّ القول أنه في رأيي الخاص أن الاختلاف الرئيسي بين اللغة في قصائد، واللغة خارج القصائد أن إبداعها بها قدر أكبر وأحكم من البناء بما في الأخرى، وأن النظام الأكثر تعقيداً في القصائد يجعل من الممكن للشاعر أن يصلح وكذلك أن يستغل الخصائص المتنوعة للغة بصفة عامة. وأن المقصود بمصطلح «الخصائص المتنوعة للغة بصفة عامة» فسأوضحه بقدر أكبر في الفصول الخامس والسادس.

وجين نحاول أن ننقل من ملاحظة ما تقوم به المكونات المتعددة للغة الشعرية، لتأمل السلسلة المتصلة، بمعنى النظر إلى القصيدة في كليتها، فإننا سنواجه صعوبات كثيرة، في

المحل الأول: من المشكوك فيه أن اللغة التقديرية تستطيع أن تتعامل بصورة واقية مع تعقيدات الأشكال الشعرية المتباينة للمعنى على ذلك المستوى حيث يقول شكسبير في السونيتة الثامنة:

«إن وترًا مثل زوج لطيف للثاني،

يز كل منها الآخر،

يا بينهما من نظام متناسق،

قيمت فيه نعمته».

والثاني: وحتى لو تم التغلب بطريقة ما على هذه الصعوبة، فإنه لا يزال من المستحسن أن نحسب مقدمًا ما الذي يأمل المرء أن يتجزئه يدفع النقد النظري إلى هذا المستوى، حيث أن القصيدة (وهي أكثر تركيبًا بقدر لا يخص من أي جملة واحدة فيها، وكل جملة غالبًا أكثر تعقيدًا من جملة تقابلها في الحديث العادي) يبدو أنها حسب تعريفها تستبعد التعقيدات المعقدة، فيما يتعلق بنظام القصيدة في كليتها.

والبناء - أو التركيب - حتى في اللغة العادية، فوق مستوى الجملة، «غير مقيد» فيما يتعلق بالتحليل اللغوي، كما يلاحظ «جون. ل. م. تريم»:

«حين إخضاع لغة أي جماعة لتأهيج التحليل الدقيقة، قد يتبين أنها لذلك بناءً منتظمًا قائمًا بذاته، وتجاوز البناء التي تواجهها تختلف على نحو واسع جدًا، ولكنها جميعًا تشترك في خواص مميزة أساسية، وكلها تعمل بمجموعة صغيرة من الوحدات الصوتية الأساسية، التي تتجمع معًا في طرق محدودة لتشكل وحدات لغوية ذات معنى أساسي وجذور ولواحق. وهذه كلها تتجمع بدورها لتشكل وحدات في سلسلة متصاعدة (مثل: «كلمة»، «عبارة»، «جملة صغرى»، «جملة»)، ولكل منها تغطها المحدد من الوحدات الثانوية، وكل منها أطول بدورها من سابقتها وأكثر تعقيدًا، وذات رصيد أكبر. وفوق مستوى الكلمة فإن الموجود من الوحدات أكثر من أن يحصى. وبدلاً من ذلك تعطى تعبيرات عامة في النحو عن إمكانات تجميع الوحدات. وفوق الجملة، فإن السياق - أو التعاقب - المسموح باستعماله حر لدرجة أنه لم يتم أحد بمحاولة ذكر كل التركيبات اللغوية الممكنة، وأي تعاقب كبير للجميل سيشكل غالبًا تعبيراً فريداً.

قوى مستوى الجملة، لا يقيّد بناء اللغة ذاته اختيار المتكلم لأحسن طريقة يؤثرها لتنظيم حديثه، ولكن الترتيب يتوقف على موقفه وغاياته وطبيعة مادته، وكل خياره السابقة في كيفية التعبير عن نفسه ليكون مفهوماً للآخرين - وهنا فإنني أتعمد عدم الوضوح لكي أتفادى تحديد أو تحديد الطرق الممكنة التي يمكن أن توضع فيها الجمل معاً لتؤدي معنى. ربما تلعب العلاقات المنطقية دوراً صريحاً، ولكن غالباً ما تكون قرائن مغزى التعبير هي التي تجعله ذا معنى، ونحن نتأمل تنوع الاعتبارات الداخلة في تفصيل مغزى ما قاله متكلم (ربما وجب على المرء عمل تقييم سريع لوقف الشكل وبنائه لكي يفهم صلة جملة بالآخرى) تنبسط ههنا عن افتراض إمكان إعطاء بيان منظم للطرق المختلفة التي تجعل الحديث مترابطاً. وإذا كان ذلك كذلك في النثر فما أقل احتمال إعطاء بيان منظم للطرق المختلفة التي قد تجعل الحديث الشعري مترابطاً. وبالأحرى، فإن الذي يجب أن نسمي إليه ليكون كلامنا عن بناء القصائد كلاماً مفيداً، أوحى عن أية قصيدة واحدة، هو إجراء لتحديد وتنوير ما الذي هو شعري في نظام الحديث الشعري، وهذا نفسه سيمثل في داخل مجال أهدافنا الآتية، فقط لو أنها من المحتمل أن تساعدنا قراءة القصائد لرؤية النقطة الأساسية فيها، أو في تقديمها، ليكون كلامنا أكثر وضوحاً عن اللغة الشعرية. ولنضع خطين تحت كل «كلمة»، «لو» فيما ذكرت.

حقاً، إنني لا أكاد أعرف أي المحاولتين الأكثر ترويحاً، ففي الحالة الأولى يبدو المرء باحثاً عن طريقة للكلام توضح ما هو الأمر الخاص بالشعر الذي يمكنه من أن يعمل أشياء غير محتملة مثل: «أن ترى عالماً في حبة رمل»، وفي الحالة الثانية لا يحاول المرء في الواقع أقل من أن تثبت قوة البناء الشعري في أن يطلع على أجزائه المستقلة معاني أكثر تفرداً من أي شيء تنظمته تلك الأجزاء عادة.

وهنا يوجد لغز، فإنه فيما يبدو أننا قد شغلنا في الوقت نفسه بشيئين اثنين مختلفين تماماً، ففي التفكير في القصيدة ككل نفكر في السماع وقعة المعنى، في حين أننا عندما نفكر في أجزائها - في تأثير كلمة، أو تعبير، أو بيت... وهلم جرأً، فإننا نفكر في حيوية المعنى، على أنه ليس من السهل أن نفسر كيف يكون المعنى حياً نابضاً دون دقة ودون تحديد.

وهكذا في سمينا نحو فكرة البناء في قصيدة فإنه يظهر أننا نسعى وراء شيء له طاقة غير مألوفة، له القدرة على أن يمنح أجزاء القصيدة معاني مليوسة، لها طابع شخصي،

محسوسة أو مجسمة - أو أى شيء نقبض للتعميم - في حين أنه في نفس الوقت هذا الشيء، أو غيره الذي ندعوه «البناء» يترتب عليه انتشار للمعنوية أو الأهمية في القصيدة ككل، وهو يفعل هذا إلى درجة أنه يجعل المرء يشعر أنه لا يمكن إعطاء تعريف شامل لمعنى القصيدة كلها، وأنه لا يمكن تلخيص مفزاها في كليتها أو إعادة التعبير عنه بطريقة كافية. وهنا شيء غير مقنع يخلص نقدنا إذا لم يكن إزالة التناقض الظاهري بين الضخامة والسعة في الكل والتخصيص في الأجزاء. فإن لم يجعل التناقض فإننا سنجد أنفسنا في حديثنا حول هذه الأجزاء ضارين إلى ما لا نهاية في تفاصيل النقاط الدقيقة الباردة للمعنى السياقي دون أن نكون قادرين على أن نظهر كيف حصلت هذه التفاصيل الدقيقة في القصيدة، أو حتى أن نظهر أننا لم نخترعها بأنفسنا، وفي حديثنا عن الكل، فإن نقدنا ينحدر إلى إطراءات حماسة عامة تعبر عن إعجاب بنعقد وتزأمن من العمليات العقلية التي يبرها تسلسل القصيدة، ومرة أخرى ودون أن نستطيع أن نقول كيف أثرت هذه العمليات، بل ستتجدر إلى ما هو أسوأ، فإننا سنتقاعد عن الكشف لفهم عمليات اللغة الشعرية غاماً عند النقطة التي تقوم فيها تلك العمليات بأخص ما يميزها، أى المرحلة التي تدرك فيها أن الدائرة الداخلية للمعاني المعقدة بالمحيوية ينبغي أن تكون متصلة بالدائرة الخارجية للدلالة الواسعة، لو نستطيع اللغة الشعرية حقاً أن تكمل دائرتها فتخصص معاني التعبيرات الفردية، وعلاوة على ذلك في نفس الوقت توسع بنجاح معنى ما يقال حتى أن النجوم في الفضاء الخارجي تبدو أكثر أهمية لنا من أن نكتشف كيف يمكن لهذا أن يكون.

وطبيعى أنه قد يكون الأمر في هذا التناقض الظاهري، كما في غيره من التناقضات. إن ما يربطنا هو لغتنا الخاصة، وإن الورطة في هذا التناقض كما في غيره يمكن الخروج منها عن طريق إعادة التعبير عنها بعبارة مختلفة. وإنني يخاف من شعور بأننا قد نفعل شيئاً لحل هذا الإشكال قبل كل شيء عن طريق التحقق عما إذا كنا حين نتكلم عن «المعنى في الأجزاء»، و«المعنى في العمل التام» قلعلنا تستعمل كلمة «المعنى» في معنيين مختلفين، وبالحل الثاني بواسطة التحقق ما إذا كانت المحيوية أو التخصيص في الأجزاء لها أية علاقة بالدقة، بالتحديد اللفظي والتعريف، ولكن مشكلة حل التناقض الظاهري عن طريق إعادة التعبير بالصورة المقترحة، إن ذلك سيجعلنا نتعامل في نفس اللحظة مع عدد

من الأفكار الدقيقة التي تتلاعب بهارة فائقة. إن التل بغير دأباً، يجعل الفكرة على أرض صلبة.

وقبل أن نعالج مشكلة هذا التناقض الظاهري بطريقة نظرية، قد يكون من المفيد أن نقطع فتحة المقدمة من منتصفها فنفتحها، ونفحص النهايات الفجة، بأخذ مثال، والنسائل عن الخصوصيات التي تبجدها فيه، وأتوئى عندئذ أن أجس مسألة البناء عند نقاط تتضمن بشكل بارز استخدام الاستعارة. على أمل أن الثورة أو الجيوش الناتج سيبرز بعض الصفات الغريبة المخفية لطرق الحديث الشعري، وقد يأمل المرء أن تكون الثورة الناتجة كبيرة وغير عشوائية، على أساس أن «الأهمية العظمى للصورة في الشعر أمر يعلو على الخلاف» كما يقول «أولمان» في استنتاجه معدداً التقاد والشعراء الذين شهدوا بطريقة جذيرة بالذكر بهذا.

و«سونيتة» شكسبير رقم ٧٣ حالة تشر بالكثير في هذا المجال. لأن الأسطر الاتي عشر الأولى قد خصصت لتفصيل (لتطوير) ثلاث استعارات متصلة، وعلاوة على ذلك فإن هذه «السونيتة» قد تلقت ترحيباً غامساً، وقد لاحظنا أنه قد حدث أن منح شكسبير في السونيتة يمكن رؤيته أحسن ما يكون في هذه التي اخترتها:

ذلك الوقت من العام قد تشاهده في،  
حين تعلق أوراق صفراء، أو لا ورق مطلقاً، أو قليل  
بنلك الأقصان التي ترتعد في مواجهة الصقيع،  
مكان أجرد منههم، حيث كانت الطيور العذبة  
تقف منذ وقت قريب،  
في ترى شفق يوم،  
مثلاً يتلاشى بعد الغروب في الغرب  
وعما قريب يأخذ الليل الظلم بعيداً،  
قرين الموت الذي يحتم على الجميع في راحة،  
في ترى توهج نار  
تنام على رماد شباها

مثل فراش الاحتضار الذي لابد أن تموت عليه  
ليستهلكها ذلك الذي كان يفتننا  
هذا ندركه وهو ما يجعل حيك أقوى  
لنحب جيداً ذلك الذي يجب أن تغادره قبل وقت طويل.

أرجو ألا ألقى بقرني في ارتباك محض إذا ما بدأت بالقياس تعليق «هالت سميث  
Hallbert Smith» على هذه السونية؛ «إن الحصب في هذه السونية يستمد من التركيب  
الاستعماري أكثر مما يستمد من وضوح البناء».

و«البناء» في هذا الاقتباس يبدو أنه يعني «التصميم العام». لأن هذه الفقرة التي  
اقتبست مجلتها الأخيرة تبدأ هكذا: السونية رقم ٧٣ واضحة في تصميمها العام؛  
فالرباعيات الثلاث ذات صلات كل منها بالأخرى، وتطور طبيعي؛ وهي تتقدم من  
انحدار العام إلى انحدار اليوم؛ ثم إلى انحدار النار، مفرقة مغزى الاستعارة أكثر إلى  
الموضوع إذ تتقدم القصيدة.

لقد بدأت بتلك الاقتباسات لسببين، السبب الأول: أن الموضوع كما يلاحظ في  
«التصميم العام» - دعنا نسميه «خريطة الأرض» - هو وضوح الأفكار المجردة؛  
العلاقة بين انحدار وانحدار وانحدار. إن فحص الوحدات الثمينة في كل رباعية يوضح  
توضيحاً كبيراً أنه مع أن هذا من جانب هو التجريد الذي يلائم على غير وجهه كل  
الاستعارات، فعلامته لكل واحدة منها قلقة إلى حد ما، مع أنه على حد سواء في  
الموضوع أن خريطة أرض السونية تثيرنا للاعتقاد بأن كل مجموعات التفاصيل الثلاث  
تصديها في الحقيقة توضيح فكرة مجردة مشتركة. والنقطة الثانية المهمة في ذلك الاقتباس  
هي أنه على الرغم من أن المرء يستطيع أن يرى في هذه السونية خريطة أرض واضحة،  
فإنه يمكن في نفس الوقت أن يؤكد أن «الحصب» في هذه السونية لا يستمد من هذه  
الخطة بقدر ما هو مستمد من تعقيدات شيء آخر.

لدينا هنا إذن حالة تثير السونية فيها الاهتمام، تدفعنا لترى وضوح خريطة الأرض  
كائناً، مكونة من علاقة واضحة بين أفكار مجردة واضحة، ولكن خريطة الأرض هذه  
لا تشتمل على أي حصب.

والى لا أستطيع أن أفكر في طريقة أحسن من ذلك لطرح الفارق المميز بين البناء الشعري والبناء غير الشعري - من القول بأن البناء الشعري Poetic Structuring يتألف من أكثر من علاقة واضحة بين أفكار مجردة واضحة، معطية استمرارية واتصالاً عاماً للتعبير.

ومع أن هذا النوع من الوضوح والاستمرارية هو بجلاء خاصية ملحوظة ومرسومة بعناية في هذه السونية، فمن الواضح أن وصف خريطة الأرض الواضحة المستمرة هذه لن يلقى أى ضوء على أسباب الإثارة التي تستشعرها حين قراءة هذه السونية، فلا شيء يثيرنا في مجرد إخبارنا أن مُستهل الشتاء وإقبال الليل وتضاؤل النارك كلها أمثلة للانحدار، وأنها تصف استعاريا ما يستشعره الشاعر.

إن يكن هذا هو كمل ما في الأمر، فمن الذى يُعنى به؟

إننا نتم سبب الطريقة التي بها قد خصصت هذه الأمتلة، وخريطة الأرض المستمرة الواضحة تنبع الفرصة للتخصيص. ولكنها ليست بذاتها تنسجيه، والذي تنتج هو بعض الربط بين الوحدات المستقلة واحدة بالأخرى.

إن خريطة الأرض تربط الوحدات واحدة بالأخرى عن طريق إثارتنا لتجرده منها صيغة عامة مشتركة، وهكذا نجعلنا نصل الاستعارات الثلاث واحدة بالأخرى كأمتلة لنفس الشيء، ولكن في حين أن خريطة الأرض تقول إن الاستعارات لثلاث «نفس الشيء» فإن تفاصيل الاستعارات ذاتها قد تماسكت معاً بطريقة تقول بها شيئاً مختلفاً، كما سأحاول أن أبين.

وإذا نجحت في إظهارها فإنني حينئذ سأقول بأنه من المهم جداً للشاعر أن يكون قديراً في المضي بقصيدته إلى الأمام بواسطة أكثر من مجموعة واحدة من الأرمية الموجهة في نفس الوقت.

إن إحدى الطرق الخاصة التي يزود بها الشعراء أنفسهم بالأعنة المتنازلة تكون بواسطة استخدامهم التفرقة بين الحسية في التفاصيل الكلامية من جانب، والتجريدات التي يمكن توجيه تلك التفاصيل إلى الإيحاء بها من جانب آخر.

لقد هدبنا في السونية الثالثة والسميع إلى فرض عامل مشترك على الاستعارات الثلاث المستقلة عن طريق وضوح تكرار الصيغة: «قد تشاهده في» - في ترى - هذا تدركه هذا الإجماع القوي بالتساؤل قد امتد بثبات إلى الصيغة التابعة: «ذلك الوقت من العام، حين» - «شق يوم» - «مثل» - «توهج نار».

وإن التفاصيل التي تقطن تلك المخطط - مع الصعوبة البالغة في جمعها - تسمح أن تكون مستوعبة في شكل مشترك للاندثار بالترتيب العام لنظام الكلمات إلى الانحدار (للعام، لليوم، للنار)، ولكن ذلك الشكل مهما كان فرض القصيدة له يحمل حركات أخرى تجري خلال تفاصيل الاستعارات، فهي تتحرك من فصل صقيع، أجرد، منهزم، إلى نار متوهجة، ومن وقت من عام إلى لحظة حاسمة، وما قد مضى إلى ما هو وشيك الحدوث، ومن الملاحظات المفصلة والإشارات البسيطة في الرباعية الأولى، («أوراق صفراء» - الأغصان التي ترتعد في مواجهة الصقيع) إلى صورة واحدة مركبة، على مستوى عال من المجازية في التعبير، يضيئها الفكر في الرباعية الأخيرة. وهذه الحركات ليست أقل انضباطاً من ابتداء التجريد «العام» تحت القوة الدافعة الثيرة في صيغة الـ «في»، ذلك أننا لو قمنا بالرباعية الثانية عن قرب، فسوف نرى أن في حالة كل من الحركات (من الصقيع إلى النار، ومن الماضي إلى المستقبل، ومن الانتشار إلى التكتيف...) إلخ) فإن الرباعية الثانية تحتل موقعاً متوسطاً بين الرباعيتين الأولى والثالثة، إن الانسياب من «الصقيع» عبر «التلاشي في الغرب» إلى «توهج النار» وإليه تسهل الإشارة أكثر من غيره، ليس أكثر أهمية من الانسيابات الأخرى التي تجريها الرباعية، مع أن هذه الانسيابات الأخرى تتطلب جهداً أكبر لتحويلها إلى لغة نقدية، وقد لا تتقبل بنفس السهولة كشيء هام - لأنها بادية للعيان، ولأنها هذه الانسيابات الأخرى تتطلب جهداً أكبر لتحويلها إلى لغة نقدية، وقد لا تتقبل بنفس السهولة كشيء هام - لأنها بادية للعيان، ولأنها تجسد علاقات لا أشياء يشار إليها. على أن صيغ الأفعال تناسب بدورها من «غنى» عبر الغموض في «عما قريب» يضيئ بها بعيداً، يحتمل على الجميع، فهذه الصيغ متأرجحة بين الحاضر والمستقبل - إلى «لا بد أن نموت» ودون هذا الانسياب فإننا لم تكن لنستطيع أن نكون في وضع يمكننا من التقبل المتفهم في الرباعية الأخيرة لإلغاء الزمن الحادث في نفس الوقت (لأن النار في الأبيات ترمز إلى عملية



مستمرة ولا لإشباع اللحظة الوحيدة الباقية من الحيوية التي لم تقدم بالأهمية الانفعالية والقلق. ويبقى ما هو مهم أكثر، فالرابعة الثانية تزيد درجة التصوير المضاف إلى الاستعارة الأساسية. ففي الرابعة الثانية تزيد درجة التصوير المضاف إلى الاستعارة الأساسية. ففي الرابعة الأولى مزيد من التصوير قد خصص لإبراز عنصر واحد فقط من تلك الفترة من العام، وذلك حين صورت الأغصان «كسكان أجرد متهدم». أما في الرابعة الثانية فإن «الليلة الظلماء» غامرة لكل الشفق في الغرب، هي التي أعطت مزيداً من التصوير، ليس فقط كـ«فرين الموت» ولكن أيضاً كذلك الذي «يختم على الجميع» وهذا الحمل الزائد من التصوير يعدّ الطريق للتقيد الذي لا يكاد يقبل التحليل في:

توهج نار

تنام على رماد شبابها

مثل قراش الاحتضار

الذي لا بد أن تموت عليه

يستهلكها ذلك الذي كان يذبحها

وما هو جدير بالملاحظة أيضاً أن مزيد التصوير في هذه الصورة الأخيرة لا ينفصل عن تحديد نوع النار التي أراد.

ومرة أخرى فإن الرابعة الثانية بسبب أنها تحتل موقع الوسيط في الدرجة ومعالجة التصوير المزيد هي التي تمكنتنا من الانسياق بسهولة من التحديد الوصفي للرابعة الأولى إلى تحديد مصور على مستوى عالٍ في الرابعة الثالثة، بحيث يحقق مستوى مينا فيزيقيًا. وهذا الجهد الثقيل من التصوير والفكر والميتافيزيقية في لغة الرابعة الأخيرة يتلقى دون أي إحساس صادم بالضغف المفاجيء في علاقتها بالواقع المؤلف، ولعل أبلغ إطراد نستطيع أن نقدمه للقصيد أن نقول إن تعاقب الأنواع المختلفة للغة قد وجه تمامًا حتى أننا نتقبل لغة الرابعة الأخيرة برغم ما فيها من مياينة للغة الحياة العامة، دولاً تردد.

يبقى شيء أكثر خصوصية من هذا ينبغي أن يقال. إذا كان لنا أن نعرك إدراكاً كاملاً للمعالجة الفنية الدقيقة في هذا التصوير المزيد.

الرابعة الأخيرة تتم بحماية فكرة الموت الوشيك باستخدام فكرة النار التوهجية، وهكذا تدفع القلق في القصيدة إلى ذروته، وفي هذا الصدد أيضاً يستطیع المرء أن يرى التقدم المطرد من الرابعة الأولى إلى الأخيرة، «الوقت من العام» في الرابعة الأولى هو استعارة للتعبير عن حالة حيث الموت وشيك، بالإسكان فقط، ولو أن هذه الرابعة كانت وحيدة فإن الاستعارة ستفهم في الأغلب عندئذ على أنها ذات علاقة بالأسف على تناقص القوى والسرور، لا أنها ذات علاقة بالشعور بحتمية الموت في وقت قريب.

والرابعة الثانية هي التي تسرع بتطوير الجاه معزى الاستعارة من فقدان البهجة إلى الموت الوشيك بتقديم كلمة «الموت» بشكل حازم، وإدخال هذه الكلمة لا يبدو اعتباطياً، أو ليخذهنا، لأنها تظهر في التصوير الثانوي المألوف لليل، على أن «نفس الموت الثانية»، ولكن ما أن تدخل الكلمة القصيدة حتى تؤثر في تفسيرنا للاستعارة في كل واحدة من الرباعيات الأخرى. وإن تعديلاً في المعنى التجريدي الأول (الذي قد جمع من مفردات الرابعة الأولى - يستدعي ليل دوراً في الرابعة الثانية، وكذلك في الثالثة) تستدعي ضرورة ربط التفاصيل الجديدة بالفكرة المجردة التي استنبطها المرء أولاً. وهذه العملية من إعادة تحديد ما سبق يمكن أن تكون ذات أهمية بالغة بالنسبة للأثر الكلي للقصيدة ما.

أو ليس صحيحاً أن صورة توهج النار، في الرابعة الثالثة من هذه السونية تعيد تحديد ما سبق للشاعر وصديقه، ولنا، وماذا يجب علينا في ضوءها أن نفهم من حالة وصف ما فيها أولاً بأنه أجرد، بارد، ومنهم؟ لأنه، بعناية، قد أقمنا عن طريق ترتيب وتنظيم خريطة الأرضية لنؤمن بأن ما قد وصف في الرباعيات الثلاثة هو نفس الشيء.

إن التماثل فكرة مجردة تعمد الشاعر إثارتها وهي تبقى على الرغم من أن التفاصيل المتتابعة للقصيدة تنتج - في تسلسل - مجردات، ليس بينها إلا تشابه منقول.

إن التماثل الذي تلج عليه خريطة الأرض هو المقدمة المنطقية الأساسية لما ينمي الشاعر بنجاح في اللغة المخصصة للقصيدة.

إنه يبدو واضحاً إلى حد كبير أنه حين يدرس شخص هذه السونية أنه مع أن سياق القصيدة الاستعاري له مزية خاصة في إنتاج أفكار مجردة طيبة قابلة للتشكيل، فإن

اتصال هذه الأفكار وتشكيلها يتوقفان كليهما على شيء خارج الاستعارات (أى على خريطة أرض من عناصر التكرار) كذلك على شيء داخل التفاصيل اللفظية للاستعارات نفسها. وبقدر ما يستطيع المرء أن يعزل ويصف وسائل التحكم والضبط التي أقيمت في موكب مستمر من المعاني فإنه يجد أن هذه الوسائل ينبغي مناقشتها في نطاق تفاعلها بعضها ببعض، وهدف وسائل الضبط هو إقامة مواجهة في نهاية السونيتة بين التغمات الشعورية التي تم الإيماء بها في أول السونيتة بشكل غير مركز فقط.

وعند إظهار هذه التغمات أو العناصر التي قد أوحى بها بشكل غير مركز، وكانت مختلطة - أقول -

عند إظهارها بشكل واضح وإيصالها إلى وضع يدعو فيه كل واحد منها الآخر إلى ميازة كلامية. فإن الشاعر يتكرر نوعاً غامضاً من اللغة نرى فيها كل عنصر شعوري، أو كل ميازة، كمن يطلق النار في الميازة بمسدس غريبه الذي يبارزه. وقد يكون في هذا تناقض ظاهري Paradoxical، ولكن هكذا تبدو اللغة في الرباعية الثالثة.

ومما هو جدير بالاهتمام أن عناصر الشعور تصل إلى مرحلة المنازلة بسبب ما صيغ بالتفاصيل الطبيعية («صقيع» يصير «ناراً»)، إنها تنقايض المسدسات - تتكلم بشكل يوهم بالتناقض - لأن التفاصيل المصطنعة (أى الحمل الزائد من التصوير الكلامي المفروض على المنظر الطبيعي)، قد دُعيت إلى وضع يكون فيه التناقض المادى محتملاً. فمن ناحية، فإن هذه المفردات الطبيعية تتكشف عن أنها مناظرة ليس فقط لنفس الشيء (الاتعدادار) ولكن أيضاً لأشياء مختلفة تماماً (للدفء المفقود - لحيوية لا تزال باقية).

ومن ناحية أخرى فإن المفردات المصطنعة تتكشف عن أنها طلائع جيش احتلال يتقدم خلسة، وفي الرباعية الأخيرة يكتسح بنجاح منطقة الرباعية كاملة، ولذلك فإن اللغة هناك بسبب أنها تصبح شبكة من الصور تكون قادرة على التوفيق بلغة مجازية بين مشاعر تعابثها وتداخلها بعضها في بعض لا يمكن التعبير عنه بلغة حرفية.

ولو تنأمل الوسائل التي قد بها الاستعارات «في هذه السونيتة» الشاعر بلغة متغيرة بصورة مستمرة، لأدركنا أن الكثير من أهمية الاستعارة كشكل تكمن في قابليتها للتغير. واستعارة «ذلك الوقت من العام» هي شيء كالمعادل الموضوعي، وهو يستدعي إحساساً

منتشرًا غير مركز بالذى يشعر به الشخص بطريقة طبيعية في - وقريبًا من - مثل هذا المشهد. وهذا الوقت.

أما استعارة غروب الشمس فهي حين أنها تملك شيئًا من نفس هذه الخاصية فإنها قد جعلت بواسطة إضافة الفقرة عن ليلة ظلماء شيئًا أقرب ما يكون إلى شعار أو رمز - أى صورة مضاف إليها معنى أو تفسير.

أما استعارة توهج النار فإنها نفسها تسبج من أشكال المقارنة والإيهام بالتناقض، يستعمل أحدها لتفسير الآخر. ونتيجة هذا صعوبة التحليل بشكل يفوق التأليف.

واحدة على الأقل من وظائف العناصر البنائية في هذه السونية هي أنها توفر الاستراتيجية التي عن طريقها يتاور الشاعر ليصل إلى موقع فيه يصير هذا النوع من اللغة ممكنًا. أما مسألة كيف تدرس أثر لغة كهذه، فإنني سأذكر الإجابة للبحث في فصل آخر. ولدينا في هذا الفصل ما يكفي لشغل كل اهتمامنا إذا اقتصرنا على السؤال ببساطة عن المبادئ العامة المقيدة التي يمكن أن تصنع من نتائج فحصنا عن كتب لبناء هذه السونية ككل. سيكون من الأحسن أن نشير قبل كل شيء إلى أنه مع أن هذا البناء معقد جدًا، فإنه لا ينبغي أن ينظر إليه على أنه لا يمثل العمليات اللغوية في لغة القصائد بوجه عام، أو حتى كشيء منقطع عن العمليات اللغوية في الحياة العادية.

إنه يشارك القصائد الأخرى التي درست في هذا الكتاب، في أن له خاصية أنه يميز ويخصص معاني الكلمات التي يستخدمها والمفاهيم التي يستحضرها، وهذا يكون بإعطاء معاني الكلمات والمفاهيم أساسًا مركبًا جديدًا، مباشرًا، ومخصصًا في التفاصيل المحددة المحسوسة للقصيدة.

وهي لا تعلق إلى مستوى يرتفع فوق العمليات اللغوية التألوفة، وإنما تتكلف مهمة استدعائها بحسب إلى أن تلعب دورًا، وإنه من الطبيعي لمستخدم اللغة أنه يجرد من مفردات أي تعبير فكرة عن كيف تتماسك أجزاؤه. فهذه السونية، كما قد يثبت، تنير وتحدد في خريطة أرض، تجريدًا لعامل مشترك من مجموع الاستعارات الثلاث.

ولكن ميزتها أن هذه الإثارة وهذا التحديد للفكرة المجردة قد عملت لتقيم توترًا بين الفكرة المجردة ذاتها والعمليات الأخرى المعقدة ضمن نطاق التفاصيل المتشعبة

للاستعارات المتماثلة، وهذه هي النقطة التي نرى عندها اختلافًا لافتًا للنظر بين النظام اللاديني والنظام الأدبي.

إننا نتوقع في المحاكمة العادية أن الحديث سيتناسل في طريق واحد رئيسي، وأن ما يحته ككل، سيصلنا إذا فهمنا أو بينا خريطة أرضه أو ملامحه الأساسية مثلاً، ولكن خريطة الأرض في هذه القصيدة هي عنصر واحد ليس أكثر في تنظيم أكبر، تنظيم أكبر عن طريقه نستمد من القصيدة ككل تجربة للظية أكثر إشارة من فكرة «الانحدار» العامة، ولا يمكن إغفال هذه التجربة لتساوي ماينتج عن مجرد تكرار هذه الفكرة العامة.

فالقول بأن قصيدة تلك درجة أعلى من التنظيم عما نجد في المحاكمة العادية، ليس إطاراً مفرطاً في عاطفته للإشارة التي نحسها عند قراءتنا للقصائد، بل هو تعبير متزن عن حقيقة، فما نجده في المحاكمة العادية أعلى مستوى للتنظيم - أي «مغزى» - الكلام هو في هذه القصيدة مستوى واحد وحسب، فالقصيدة تتساند بهذه الطريقة (أي للزدي مثل هذا المغزى) ولكن بوسائل أخرى أيضاً.

وضمن نفس التفاصيل التي تكسو هيكل الانحدار بكيان خاص به وتفاصيل مميزة توجد عملية مستمرة من التغيير والعلاقات المتعددة التي يجري عليها تحول مركب متعدد، - والإحساس بانساع المعنى في السوتونية يستمد من هذا العدد من تحولات القديم إلى الجديد.

إنه يبدو بوضوح تام أن التنظيم المركب يمكن فقط مع أداة مادتها أو جوهرها (إذا كان لي أن استعمل هذه الكلمات) لها هي نفسها خواص متنوعة.

في عدد من القصائد التي درست في الفصول السابقة قد رأينا الشاعر يستخدم الخواص المختلفة للكلمات، ولعاني الكلمة، ولكننا قد رأينا في هذه القصيدة بوضوح أكثر أن الشاعر يستخدم خواص للمعنى يصدمنا أن نعرف بتعددتها.

ونحن لا نعرف في كلامنا العادي بأن تجرباً له كيان يختلف في نوعه عن التفاصيل التي جرد منها.

ومع ذلك فمن الواضح في هذه القصيدة أن الاختلاف عظيم جداً، حتى أن النموذج

المجرد يستطيع أن يناقش نتائج أخرى هي جزء لا يتجزأ من التفاصيل التي كانت مصدراً للنموذج الجرد.

ورعاية للعناية من الحديث العادي هذا التعارض بين ما تُجرّد (ونفكر فيه على أنه المعنى) وما جردنا منه (التفاصيل والعلاقات ذات المعنى) يكون هذا التعارض فضيحة، ومن الخير ألا نفكر فيه البتة، وإلا كان الأحسن أن نخلد جميعاً إلى الصمت.

ومن أجل أهداف الفن الأدبي فإن تراصف المعنى في طبقات الصدع في داخله هو نفسه، له أهمية حاسمة. ففي هذه القصيدة نجد أن الفكرة المجردة العامة التي توحد، والفردات التي تخالف وتتوحد، وقد فصلًا فصلًا حتى أن:

«شيء لا يتفصل

ينقسم بأوسع مما بين السماء والأرض.

ومع ذلك فإن الاتساع الرحب لهذا التقسيم

لا يفسح مجالاً لتعب

لشيء دقيق كخيوط المنكوت»

إن كل عنصر من هذا «الشيء» الذي لا يتفصل» أي المعنى ليس مفصولاً فحسب، ولكنه أعطى نظاماً قائماً بذاته.

وعن طريق هذا العمل يتمكن الشاعر نفسه إلى حد عظيم من مضاعفة العدد وتعقيد تفاعل العلاقات المصنعة في نمط على امتداد السونية كاملة.

ولعلنا في هذه النقطة نستطيع أن نفعل شيئاً لنقرر مرة ثانية التناقض الظاهر في المعنى اللامحدود الذي يبدو مثيراً من جزئية معبر عنها بوضوح. وربما كان الإحساس بالتسارع المعنى يستمد من وفرة العلاقات المنظمة وتواترها، في حين أن الإحساس بالمعاني الخفية الفردية يستمد من قوة تلك الفردات التي استخدمت - كما استخدمت كلمة «رماد» مثلاً - كما تستخدم المدسات البصرية، ليركز رؤيتنا على هذه النقاط المتتابعة في القصيدة، حيث تكون عقد العلاقات تربط على أوتق ما تكون، وتعمل بأروع طريقة، أو حيث تتصادم المشاعر على أظهر ما يكون، فتجادل وتفاوض، ثم تتصالح وتتصالح. ولكن من المهم أن نضع نصب أعيننا أن التجربة اللفظية التي توفرها القصيدة مهما تكن قوة

تنظيمها ثابتة كالمعادلة الجبرية، في كل من وسائل التنظيم وفي التفاصيل المنظمة هناك كثير مما لم يعبر عنه لفظياً، مما لم يربط في علاقة أو إشارة.

إن العلاقات العقلية ليست تعبيرات لفظية، إنها تشكل وتترك كشيء حسن الشكل، ولكنها لا تدخل في ثبات أو تحديد التعبيرات المفقودة.

والتفاصيل منها تكن محددة بنفسها، ومنها تكن محددة في القياس الذي تقيمه، فإنها تجلب جواً من إيماءاتها، تجلب «نغمة شعورية» من التحاماتها في عالم الحقيقة - اللالغوي - وصوت الشعور هذا، مع أنه قد يكون شخصياً ذاتياً مثل الطعم أو الرائحة فإنه أيضاً مثل هذين أخص وأغنى من أن يمكن تسميته بعبارة لفظية.

وقد يكون أكثر أهمية ملاحظة أن هذه الكلمات الحاسمة، كلمات «البدسات البصرية» ربما تصلح كمنافذ هروب من المفاهيم الاصطلاحية، لتدريتها على أن تحيلنا خارج اللغة، إلى شيء (مثل الزمرد، أو فراش الاحتضار) هو في الحياة الحقيقية نقطة تأزم ملموسة، أو نقطة إعلان في تاريخ معقد من عملية ما. ورمز طبيعي مع كل مزايا الرمز على اللغة لكونه تجميعاً من الأضداد في نفس الوقت، على أنه ينبغي ألا ننسى بالطبع أن على القصيدة أن توحى لنا: ما هي الأضداد التي أدخلت فيها. ومن الحق أن عدداً من مشكلات دراسة أبنية المعنى ينشأ عن نفس حقيقة أن الكلمات تنير عمليات غير لفظية، مثل إدراك العلاقات، وتحيلنا إلى أشياء في واقع الحياة كأنها تعبر بطريقة الاختزال عن تيار طويل لو عينا بالعملية.

على أن لا أعرف إلى أي مدى - لو أننا ذهبنا إلى شعر لا استعارة فيه - سنجد أنه يظل صحيحاً أن الانقسام بين التجريد والحسية يلعب دوراً حيوياً في تركيب بناء العلاقات الذي يعمل عبر المظهر الخارجي المفقود من القصيدة.

ولكن سواء وجدنا أو لم نجد هذا بادياً للعيان بوضوح مساو في شعر غير استعاري فإنه يبدو أنه يجوز لنا من غير تصف أن نستنتج من دراستنا لهذه السوتية أن دراسة المعنى في الأبنية الشعرية ستلقى ضوءاً على طبيعة المعنى في اللغة العادية، بقدر ما أن دراسة اللغة العادية ستلقى ضوءاً على طبيعة الشعر.

وإذا كان الشعر لغة تتمدد إلى أقصى حد، فإن التمدد ينبغي أن يساعدنا لئلا نرى طبيعة

التسبيح المتعدد بوضوح أكثر.

إن يكن هذا صحيحاً فقد يكون مفيداً قبل أن نتوقف عن التفكير في الأبنية الشعرية التي تلعب فيها الاستعارة دوراً بارزاً، أن نخلص نوعاً آخر من التعقيد الذي تستطيع الاستعارة بخصائصها المميزة أن تعززه - أعني حركة المرور بين الحقيقي والمخترع، بين ما يأتي إلى القصيدة كمنظر في الموقف «الحقيقي» الذي يجري مناقشته في القصيدة، وما يأتي في القصيدة كتصوير لفظي إضافي يُفرض حسب رغبة الشاعر.

والسوية التي درستها آنفاً تجعل التمييز بين الاثنين واضحاً بدرجة كافية، فالكلمات:

يوم

يتلشى بعد الغروب في الغرب

وعا قريب يمضي به الليل المظلم بعيداً

تُحلينا خارجاً إلى «الواقع» كما هو، ولكن «نفس الموت الثانية» يفشّر في الحال التشابه بالضوء يتلشى في الغرب، ويتحكم في ميل الاستعارة الممتدة إلى أن تندفع بعيداً عن الاتصال المباشر مع ما تصوره، وتأخذ خطوة بعيداً عن الواقع غير المنظور لحالة الشاعر الداخلية، إلى القياس التمثيلي لغروب الشمس (الذي يميلنا هو نفسه إلى اتواع الذي نعرفه من الواقع) وشطوة أخرى للخلف في اتجاه الواقع الذي يشغل الشاعر - إلى «الموت». على أن ميزة هاتين الخطوتين بعيداً عن، ورجوعاً إلى، الواقع أننا لا نستطيع أن نحدد بالضبط عند الخطوة الثانية أين نحن؟ فهل يؤخذ الموت هنا على أنه موت بالمعنى المألوف من النحو المادي، أو في معنى استعاري، يشير إلى موت شيء غير معين - الطاقة الشعرية، أو الهوية، أو الهوية - يختلف عن الموت بمعناه الحرفي الذي يعانيه الجسد؟

والاستعارة تزعزع علاقتنا في موقفنا من الواقع الموضوعي. واستعارة في داخل استعارة تحدث اضطراباً تالياً في وجهتنا، ونجعلنا نقف اتهامنا المحدد من وضع ما هو موجود «هناك» في «الواقع» ومن وضع شعورنا نحوه.

ولقد قلت في مكان آخر في هذا الكتاب إن العلاقة التي يفترض وجودها بين شعورنا



الخاص وما هو موجود «هناك» هي واضحة في الوهم فقط، وأن تقاليد اللغة تعزز الانخداع بأن الأشياء الموجودة «هناك» يمكن التعرف عليها بشكل يوثق به، والإشارة إليها بواسطة استخدام مناسب لأسمائها الدقيقة، وهذا الانخداع مريب في الأغراض العملية.

ولكن من أجل أن يجد المرء طريقه عبر تعقيدات الشعور الذاتي فإن التقليد اللغوي لا يملك حتى مزية أنه مريب.

استعارة المستعارة - فترة مزدوجة خارج التقليد - تكسر سيطرة التقليد وتجعلنا قادرين على أن نصير واعين بذاتية الأشياء الموضوعية، وموضوعية العمليات الذاتية الشخصية.

وعند هذا المستوى تستطيع اللغة الشعرية أن تتكلم بإقناع على الرغم من لا منطقية ما تقول.

إن لا منطقيتها هي الوجه الآخر لثيف اللغة المألوفة، وإن خصائص اللغة الشعرية بما فيها من تناقض ولا منطقية هي وسيلة لتقصير الطريق، إلى الشعور عبر المفاهيم المستغلطة للغة العادية - أو بالأحرى ربما ينبغي علينا أن نقول إنها - التناقض واللا منطقية - وسيلة لكشف ترددات ذلك التيار الذي يجري من الموضوع إلى الذات ومن الذات إلى الموضوع.

وهنا أيضاً كما في حالة الصدع الموجود بين التعبير المجرد والتفاصيل، فإن التفاصيل تلقى ضوءاً على طبيعة اللغة بشكل عام.

في السونية الثالثة والسبعين لشكسبير القفزة المزدوجة خارج التقليد قد تمت في داخل اللغة المجازية المزدوجة لكل رباعية، ولكنها من الممكن إنجاز القفزة المزدوجة على مستوى آخر - مثلاً - بواسطة قولية التعبير في القصيدة مخترعة - بشكل لامت للنظر - مقارنة، قصيدة «مارفل»، «معرض الصور» - تبدأ هكذا:

كلوراء، تعالى شاهدي نفسي،

وقولي

ما إذا كنت عملتها ونظمتها جيداً

الكلام العظيم لتكشير في «رينشارد الثاني» (الفصل الخامس - المنظر الخامس -  
البيت الأول وما بعده). حيث يتأجى نفسه في السجن تبدأ:

ما زلت أفكر كيف أقارن  
هذا السجن حيث أعيش بالعالم.

في كلا الحالتين قد عُقِدَت التركيبة الأولى بثانية. في «معرض الصور» نجد أن الصور  
المتتابعة التي يقيمها «مارفل» هي نفسها صور رمزية أو مجازية، والقصة الرمزية قالب  
ثان. في مقارنته «رينشارد» يصير العالم هو المسرح، يمثل «رينشارد» عليه «مثل». في  
شخص واحد تأساً متعدين، وفي كليهما فإن نتيجة ازدواجية التحرك بعيداً عن الوصف  
الحرفي هي إظهار غموض العلاقة بين الشعور (مخترع الاستعارة) وما يواجهه أو  
ما يلتزمه.

ولكن تسيطر على مشكلة اللغة المحملة هذه في داخل إطار - وهي مشكلة يمكن  
التعبير عنها بصورة مرتبة مثل:

التأطير

ينبغي علينا في الحالة الحاضرة للنقد، أن نقوم بمحاولة قوية لتحرير أنفسنا من الموقف  
الشائع من الاستعارة - وهو موقف يمكن التعبير عنه بصورة مرتبة، مثل

يمكن الواقع قياً وراء نطاق المشاهد

والنقد الشائع غالباً ما ينظر بجذية نامة إلى الاستعارة وكأنها تقب في باب على طبيعة  
الواقع الذي يتجاوز نطاق الخبرة البشرية، ووسيلة أساسية بها يستطيع الخيال أن يرى  
داخل حياة الأشياء.

وهذا الموقف يجعل من الصعب رؤية عمل تلك الاستعارات التي تؤكد الإطار عارضة

نفسها علينا كاختراعات متعددة، كوسيلة أساسية أصلاً ليس لرؤية داخل حياة الأشياء، بل لرؤية الشعور الإنساني الخلاق الذي يشكل عائلته الخاص. فما يدور في داخل قالب معروض يتباه، لعله والحالة هذه يستحق اهتماماً عن كتيب «ريتشارد الثاني» - لشكسبير - حينما كان وحيداً في السجن، اكتشف يتاجى نفسه:

مازلت أفكر، كيف أقارن  
هذا السجن حيث أعيش بالعالم  
ولأن العالم كئيف السكان  
وهنا لا يخلو سوى  
غاي لا أستطيع المقارنة،  
ومع ذلك سأجد في طلبها  
عني سأجعله الآنني لنفسى  
ونفسى هي الأثب،  
وهاتان تتجيان ذرية  
لا تزال تنسل أفكاراً  
وهذه الأفكار ذاتها تسكن هذا العالم الصغير  
وهي في أخلاطها مثل الناس في هذا العالم  
إذ لا توجد فكرة راضية.

وهو يواصل ليصف كيف أن كل سلسلة تفكير يسلكها تواجه صعوبات وتتخلل عن مكانها لأفكار من نوع متناقض، وهذه تنهار بدورها، فالأفكار عن الدين، والأفكار عن الحرب، والأفكار عن الاستسلام للواقع، كلها تنفد تدريجياً في استياء:

وهكذا ألعب أنا عدداً من الناس في شخص واحد،  
وحينئذ الحيانات تهملى أغنى أن أكون شحاذاً  
وهكذا أكون.  
وعندئذ بالفقر المدقع  
الذى يسحق يُخنق  
أننى كنت أحسن، حين كنت ملكاً

وعندئذ أنا ملك مرة أخرى.  
وعما قريب أظن أنني سأخلع  
بواسطة بولنجبروك  
وعلى الفور أنا لا شيء.  
ولكن أي شيء أكونه.  
لا أنا، ولا أي إنسان هو إنسان  
يسير بأى شيء  
حتى يقبل حقيقة أنه لا شيء

من الواضح غاملاً في هذه الفقرة أن الشبه بين السجن والعالم قد اعترف بأنه اختراع متعمد (سأجد في طلب المقارنة... سأجعل)، وحتى لو سلمنا بأن السجن كان ضرورياً أن يذكر لكي يشرح للمستمعين أين يوجد ريتشارد، فإننا سنظل نفكر ملياً أن المفروض أن شكسبير كان يستطيع، لو أراد، أن يبدأ بمقارنة مختلفة، أو حتى أن يتناول هذه المقارنة الخاصة بحيث يجب لا أن يؤكد بشدة على صعوبة إقامتها.

ومع أن مقارنة السجن بالعالم ومقارنة أفكاره بالناس استخدمت للوصول إلى تعدد الأدوار التي تتغير ويؤديها «ريتشارد» في داخل عقله، فمن الممكن تصور أن بعض المقارنات الأخرى التي هي أقل كثيراً في «صعوبة» عملها أو تشكل كان يمكن أن تستخدم للتوصل إلى نفس تعدد الأدوار.

إن طريقة صناعة المقارنة، والطريقة التي عملت بها المقارنة، إذا كان لها أية وظيفة في القطة كلها، لها وظيفة أننا لا نستطيع أن نفسرها بثقة على أنها مجرد تقديم الجوهر الأساسي في الكلام، ليس غير.

وإذاً، فما الكسب وراء جعل «ريتشارد» يبدأ بتأكيد الشعور بالعملية التي توصله إلى إقامة الشبه بين السجن والعالم؟

يمكن للمرء أن يقول بالطبع إنه: لأن «ريتشارد» يعترف بأنه اختراع المقارنة كلها، فإن تضاييق الجمهور بهذه الحقيقة الواضحة سيكون أقل احتمالاً، إذ أن اعترافه يقيد في إحباط رد الفعل مقدماً، وذلك بالحديث عنه لأولئك الذين يرغبون في الحديث عنه

بأنفسهم أو لم يفعل «ريشارد» ذلك. ولكنه لا يزال صحيحاً أن هذا كله كان يمكن تفاديه. ولعل «ريشارد» - إذا أخذنا واحداً من احتمالات عديدة - قد أظهر وهو يشجب عمل بولنجبروك الثاني.

وهكذا فإننا مضطرون إلى العودة إلى موقف أن «شكسبير» يخبرنا أن «ريشارد» مخترع للعملية كلها. لأن هذا شيء يريدنا أن نعرفه منذ البداية. والكلام في جملة في الحقيقة هو عن تجربة «ريشارد» في انتقاله من دور مزعزع إلى آخر. مع زيادة السرعة في التغيرات كل على طول الطريق. وعن اكتشافه في أثناء العملية الحقيقة المقترزة للنفس أن كل هذه الأدوار هي تلقينات مزعومة صنعتها عقله، بحيث أنه سواء كان في داخل أى دور معين أو خارجه فإن ريتشارد ليس أساسياً إلا في شعور هو في نفس الوقت مسرح ومؤلف.

هذا الإدراك معبر عنه أوضح ما يكون عن قمة الفقرة حيث السرعة والعنف في انتقالاته وتغيراته من دور إلى آخر يكونان في أوجهها (ألقى أن أكون شجاعاً. وهكذا أكون) وكذلك أيضاً الإحساس باقتحام قطاعات شמוש من واقع العالم المسرحي (الحيوانات تجعلني ألقى لو كنت... /... الفقر المدقع يقتنى...) وذكرى تنحية العملية على يد «بولنجبروك» تصبح - في هذه القمة - غير متميزة من الوهم الذي يعيد لفتيلها عمداً. لأن «أفكر أن» تعني على السواء في الشبه أن «أذكر أن». «وه أرى نفسي» ومن ثم فإن الفقرة التي تبدأ مشهولة بطيئة إلى لا أستطيع المغامرة ومع ذلك سأجتر في عملها» تتسارع تدريجياً حتى يصل عمل الأدوار إلى السرعة القصوى في حين أن الحقائق الغاشمة في نفس الوقت، التي تجعل كل دور يتعثر الدفاع عنه. وتحيطه في النهاية أن نوضع هذه الحقائق في علاقة أقرب فأقرب مع عنصر الإرادة الواعية في فكرته عن نفسه بحيث أن النفس تنبذ في النهاية إلى لا شيء تحت الحمل المزدوج من الدور البروتوسي الذي تصنعه وفرد الحقيقة.

وعندما نعيد النظر في افتتاحية الفقرة تحت ضوء ذروتها بنسائها فإن تلك البداية ترى لا على أنها مقدمة موروطة ومفروضة. إنها عافت أو قسرت في توجيهها إلى مقارنة ضرورية تكتيكياً، بل على أنها خطوة أولى ورئيسية في تطوير العمل بصورته الشاملة

وإنه لن الحال عند ذروة حديث «ريشارد» أن تفصل معنى أنه ما أن يملك حافظاً للتظاهر حتى يسيطر عليه التظاهر من المعنى الآخر وهو أن مأزقه التراجيدي يجعل كل دور مارسه قصيراً. كذلك فإنه من الحال أن تفصل من هذين معنى أنه توجد حقائق في موقفه يناقض بعضها البعض. تكفى لجعل كل دور ممكناً ومستحيلاً على حد سواء.

وهذه اللغة ذات المعاني المتعددة تعبر بوضوح عن تجربته في العلاقة بين شخصيته وحقائق موقفه. إن أدواره والحقائق قد منعت أن تنقسم إلى خراف حمقاء وماعز عنيدة. لأن القطيع كله قد حبس بواسطة حظيرة مزدوجة الغموض.

وعندما كان يجيد في عمل مقارنة بين السجن والعالم، أبرشية الاختراع وأبرشية الواقع تسيران معاً. ويبدو «ريشارد» مثل شخص يقوم بجولة على الحدود ثم يصير العالم خشية مسرح. ويقتل «ريشارد» كالتأقيد للمسرحية، فضلاً عن أنه يمثلها. وحين يبدأ باختراع واقع لتلطيف الواقع فما هو إلا تأقيد لحيلته التي اخترعها. وإذا اخترع أيضاً مقارنة أخرى ليقيم تلك، يجد أن مقارنته المزدوجة قد قوضت المواظب بين الواقع والمخترع. وأنه الآن - بإحكام تام - في داخل فتح ذي أبعاد أربعة. واللغة التي يتحدثها الرجل في الشرك لن يكون لها صداها المتردد ما لم تكن نحن المستمعين قد صاحبنا الرجل خلال كل منحنى أو تغير في طريقه.

إن شكسبير راسم كل العملية قد تاور بالكلام وحركة بدقة إلى حالة يمكن فيها في النهاية جعل كلمات القزوة ترسل الصدى تجاه البناء الذي وضعت فيه.

حقاً إن إحدى الطرق المفيدة لدراسة البناء في فقرة تكون باعتباره وسيلة لتمكين تشكلات اللغة المستخدمة من أن تنملك من المعاني ما هو أكثر مما كانت سوف تملكه لو كانت كتبت بطريقة أخرى. غالباً هو أحد الحلول للمشكلات التي تدخل في عملية قول شيء معين.

وتقديم هذا كموقف مفيد من البناء. قد لا يكون فيه اقتراح أي منتج محدد للتعرف على المبادئ التي بنيت على أساسها أي فقرة معينة، ولكن تقديم هذا له مزية أنه يبرز إلى العراء حقيقة أن أسباب الازدهار المفاجئ للحوية الشعرية عند نقطة معينة في سياق الفقرة كما يبدو غالباً ما يجب البحث عنها فيما سبق ذلك الازدهار. فقدم ما يجب البحث

عنها أيضًا في شكل، ومادة الأسطر التي من الواضح أن الازدحام حل فيها. نجايتها صعوبات كثيرة عندما نحاول أن نستعمل مثل هذا المفهوم للبناء لفهم تأثيرات شعرية معينة، ففي بناء عند جدًا، مثل مسرحية لشكسبير، فإن القوة التي تكمن وراء مجموعة معينة من الأسطر قد تكون قد تراكت على امتداد مساحات واسعة في المسرحية. وفي المثال الذي درسيه الآن فإن عملية المقابلة، أو الخالفة، بين «ريشارد» و«بولنبروك» تقوم بدور في توجيه فهمنا لهذا الحديث المعين، وإن أجد مظاهر ذلك الاختلاف - أي موقف «بولنبروك» من الحقائق التي لا سبيل إلى إنكارها - قد أشير إليه في وقت مبكر في المسرحية، أي في الفصل الأول، المشهد الثالث، فهناك عندما نصحه جوت أن يتوقف وقع نفيه عن طريق التظاهر بأنه شيء آخر، فأنالا له: «سمه رحلة قمت بها من أجل المتعة» - فإنه يرفض أن يظن بتسميتها هكذا، وعندما يحاول «جوت» أن يواسيه بشيء يشبه ما يفعله وهم «ريشارد»:

انظر إلى ما نعره نفسك العالية فتخيله  
يوجد في الطريق الذي أتت ذاهب فيه،  
لا الذي أتت قادم منه؛  
افترض أن الطيور الخفية موسيقين،  
والحشرات التي تمشي عليها  
هي حاشيتك منتشرة حولك  
وافترض أن الزهور سيدات حسناوات،  
وأن الخطوات  
ليست إلا إيقاعًا بهيجًا أو رقصًا.

لأن الأسف النابع من قوته عن عطر الرجل الذي يبرأ به ويخففه.  
يرفض «بولنبروك» صراحة فكرة أن الشياطين يمكنه أن يصنع أي اختلاف للحقائق، أو أن فيه أي نفع للرجل الذي يجب أن يتعامل مع الحقائق. ويرد «بولنبروك» بحسم:  
ألا، من يستطيع أن يقبض على النار بيد  
بجرد التفكير في جبال القوقاز بصقيعها

أر من يتخيم الشهية الجائعة  
بجرد تغيل مادية  
أو يتمرغ عارياً في تلوج ديسمير  
بالتفكير في حر الصيف الذي يتخيله  
كلا! إن تغيل الأحسن  
إنما يعطى شعوراً أكثر بالأسوأ.

في كلام جونت و«بولنجيروك» لا يزال الحائط بين الواقع والخيال قائماً لم يمس، ولا شك في أن شكسبير يستعمل قدرًا من الفن في تدعيم ذلك الحائط مثل ما يستعمل في كلام «ريشارد» لتقويضه، ففي كلاميهما نعاثنا، مثل المساجين في الغرف اللغوى يزجج بوكزة من واحد من أسرىنا الجبارين - التفكير، والتعبير، والوجود - الذين يحتفظون حتى لو تنهتا بمفاتيح السجن بعيدًا عن متناولنا بتمريرها السريع من يد جبارة إلى أخرى.

في كلام «جونت» يعطينا تعبيره وكزة، في كلام «بولنجيروك» يعطينا التفكير وكزة في الضلوع، ولكن لتحصل النقطة الثامنة، فإن شيئاً أكثر من هذا اللكز يكون ضرورياً - شيء مثل البناء، ومن داخل هذا التعبير الغامض في كلام «ريشارد» وقصيدة معرض الصور «لارفل» حالة قابلة للمقارنة:

## ٨

«كلورا» تعالى شاهدى نفسى، وقول  
ما إذا كنت عملتها وتظلمتها جيداً  
فالآن كل غرفها وأقسامها  
قد جعلت صالة واحدة  
سنائر الأكراس المزركشة  
المرسوم عليها من وجوه مختلفة  
قد أزيلت عن الحوائط



ومكان كل الأثاث  
ستجدين صورتك  
التي في عقل ليس غير.

## ٢

هنا قد رسمت في شكل  
قائلة وحشية  
تجربين في غلوبنا  
دكانك المحصين  
للغنون الوحشية  
وسائل أكثر مضاً  
من كل ما يوجد  
في خزينة مزخرفة  
لأحد الطغاة  
وأكثرها تديناً هي  
عينان سوداوان  
وشفتان حراوان  
وشعر مقصوص

## ٣

ولكن في الجانب الآخر قد رُسمت  
كالهة الفجر «أورورا»  
حين تكون مضطجعة في الشروق  
في هجوع  
وتتطلى ناشرة أمشاطها اللينة

بيتنا كل كورس الصباح ينفى  
وعند أقدامك أزواج الحمام النحبة  
جائنة تنفن حبها الوديع

٤

وهنا تدين كساحرة  
تزعجين روح هبوبك القلقة  
وفي ضوء محبوب تهدين  
فوق أحشائه في الكهف  
متكهنه هناك، باهتمام مروع  
كم سطللين وسيمة  
وعندما تخبرين ترمين بالأحشاء  
لتكون فرسة للسنور الهممة

٥

ولكن في مقابل ذلك، تسترخين طافية  
مثل «قبنوس» في زورقها اللؤلؤي  
وطيور الفاوئد مهدئة كل ما هو قريب منها  
تطير بين الهواء والماء  
أو إذا ظهرت بعض موجة صاخبة  
فلأنها تحمل كتلة من عتبر  
ولا تهب رياح أكثر مما يحمل العير  
ويوصله إلى الأنوف.

٦

هذه الصور وآلاف أكثر  
 يجتازها مرسمي  
 في كافة الأشكال التي تستطيع اختراعها  
 إما لسروري، وإما لعدائي  
 فأنت وحدك  
 لتحتل عقل  
 قد انتشيت إلى مستعمرة عديدة الأشخاص  
 ومجموعة من الصور  
 أروع بكثير  
 مما في قصر «هوايت هول»  
 وقصر «مانتوا».

٧

ولكن، من بين هذه الصور وغيرها  
 فإني أحب تلك التي يدخل العرض أكثر من غيرها  
 حيث الوضع نفسه، والنظرة، اللذان أخذت بها أول وهلة  
 أول وهلة قد بقيا  
 راعية غنم غضة  
 ذات شعر يتدلى  
 مرسلا يلعب في الهواء  
 تنقل أزهاراً من مفرسها في التل الأخضر  
 لتتوج بها رأسها، وتلاها بها صدرها.

واستراتيجية هذه القصيدة أن ينير تساؤلا حول صلته بـ «كلورا»، حقيقة أو  
 «مصطنعة قبل كل شيء» بإبرازه كل ما هو مرغوب في «كلورا» وفي موقفه الخاص منها.

إن نعمة عدم جدبته فيها يقول قد أسست في البداية تمامًا بواسطة التمدد البين يُزجج عمل نفسه معرضاً للصور وجه كلورا، إن شخصاً لن يشاهد نفسه، لا ولن يجترع عملها وتنظيمها كما يشاء، ولن يفرى الناس على معابنتها وقول ما إذا كانوا راضين، فكل ما يتبع هذه الافتتاحية ينبغي أن ينظر إليه على أنه ليس من المحتم أن تأخذه مأخذ الجد، وتصدقه وتخيّل فيه كياسة، فإن اختار الشاعر جعل نفسه هكذا فذلك شأنه، ويتبع هذا صور مختلفة، ولا يسمح لنا مطلقاً أن ننسى أنها صور لا أكثر، وكلها تختلف.

و «مارفل» يتم بتوضيح أن كلورا ليست في الواقع كما تعرضها أية صورة من الصور: «هنا قد رسمت في شكل قاتلة وحشية»، ولكن في الجانب الآخر قد رسمت كألقة الفجر أودورا»، «وهنا تظهرين مثل ساحرة»، ولكن يقابل ذلك «أنت تسترخين طافية مثل «فيتوس» في زورقها اللؤلؤي». إن المقطع الشعري السادس يوضح المعنى الشكر بأن هذه الصور صور فقط، وأنها مخترعات متناقضة:

هذه الصور، وآلاف أكثر

يجزئتها مرسى

في كافة الأشكال التي تستلهمين

اختراعها

إما لمرورى

وإما لمداي

وهذه الأسطر قد اتبعت بتشبيه بالغ في وهيمته إلى درجة أنه تناقض في التعبير:

فأنت وحدك

لتحتلين عقل

قد انتميت إلى مستعمرة عديدة الأشخاص

ثم يتبع ذلك وصف السيدة كمعرض للصور أبعاد مدى في إمتاع الخبير عن كل صور قصر «هوايت هول» وقصر «مانتوا»، والتنويه بأماكن واقعية يؤكد عمداً عدم واقعية المعرض الذي صنعه الرسام أو جعل «كلورا» تصنع لمصلحته. وليس في القصيدة مقطع شعري واحد لم يجتهد «مارفل» فيه في الإيجاء بأن معرض الرسوم ملق، وأن كل صورة

فيه هي صورة لا أكثر: فهو يريد العرض و«كلوراء» تريد المحتويات.  
 إن الجانب الغامض حقاً هو من المستول عن الأوضاع الجسمية التي التفتت في الصور  
 - «كلوراء» أو الشاعر الذي يجب بهذه الأوضاع؟  
 كل ذلك هو لغة بالغة اللطف. وسوف تستمر فقط مادام كلاهما يرغب في اللعب.  
 وبعد أن أقام «مارفل» كل هذا بالألفاظ، ويعرض عدم واقعية التشبيه الوهمي، وضع  
 برشاقة ماهر تغيير تام في اتجاه القصيدة. فهذا لا يزال معرضاً، ولا تزال لعبة يستطیع  
 المرء أن يوقفها، وأن يرفض اللبس، ومع ذلك فهناك - كما يذكرنا المقطع الأخير على  
 حين غرة - مستويات من عدم الواقعية:  
 ولكن من بين هذه الصور وغيرها  
 فأني أحب تلك التي يدخل المعرض،  
 أكثر من غيرها.

فالصورة التي يختارها كأحسن صورة هي التي في الدخول، في مستهل المسب. وهنا، فإن  
 ما هو مألوف في الألفاظ وما هو بسيط في الصورة يوحى بوجود شيء غير بارع في هذه  
 الصورة، إنه تأثيرها على الشاعر، إنه لم يعد الخبير بالواقف اللاواقعية غير المتحيز بالمرّة:  
 لقد اختار فهو متأثر، وما يؤثر فيه هو شيء غير متكلف تماماً، شيء مرئي محض، ومع ذلك  
 فهو شيء مرئي في معرض:

هل هو طبيعي لأنّما؟

هل هو غير متكلف بالمرّة؟

ألم تكن «كلوراء» حتى في البداية تتكلف أن تكون صورة الجمال البسيط، مزينة نفسها  
 بالزهور البريئة الساذجة؟

لاشك أنه في النهاية لا يتم إذا كان هذا تكلف أيضاً أم لا. لقد أحبها الشاعر عندما  
 تظاهرت بالبساطة، وكانت مجرد موجودة هناك لينظر إليها، ويرغم كل الصور اللاحقة.  
 فإن الصورة الأولى لا تزال هناك لا صفة بعينه، وبطريقة ما أكثر واقعية عن الصور  
 الأخرى. بالرغم من أن الصورة الأولى قد أخرته بتجربة ثبتت في النهاية أنها تختلف لأنّما  
 عما كانت تبشر به.

إن النعمة في كل ذلك - الانفصال أو عدم التحيز الساخر الرقيق، الراغب في الاستدعاء في نفس الوقت - يتوقف قبل كل شيء في إنجازها لعل ما أبرز من اصطلاح في التشبيه الوهمي، وعلى الصور الموصوفة فيه، ولكنه يتوقف أيضًا على المنصر الثاني الذي يقوم بمعنى من المعاني خارج الاختراع المروض، والاصطلاح المؤكد عليه في الألفاظ. هذا المنصر الثاني عنصر علائقي، إن القيام بجولة حول المرض يعود إلى الصورة التي بالدخل، والصورة الأخيرة في القصيدة هي الأولى في المرض - ومعنى هذا أن المقطع الثماني الأخير في القصيدة يحل من كل تلك المقاطع التي مضت قبله بتقديم علاقة الرجوع إلى الأول. ولو أننا المقطع الأخير من القصيدة لكان في هذا إزالة للأساس الذي تقوم عليه القصيدة كلها كما يظهر من دراستها. إن أثر هذا المنصر على القصيدة ككل من الصعب تحديده تمامًا، للسبب الجيد وهو أن علاقة «الرجوع إلى الأول» مثل كل العلاقات، هي واضحة من ناحية وضامضة من ناحية أخرى. والعلاقة نفسها يمكن تقريرها، وعبارة «رجوع إلى الأول» تقوم بذلك، ولكن ماتنية لأي شخص يعتمد على الأعضاء التي تربط بينها، وهي هنا تصل بين أعضاء لا تحديد لها إلا في مواجهة أحدها بالآخر. الصور الخمس الأولى أكثر تصنعًا من السادسة، على أن السادسة هي أيضًا داخل معرض، بل معرض ملحق.

وهكذا فإن معنى علاقة «رجوع إلى الأول» عندما تربط أعضاء في التباس كالتباس مانجد في القصيدة - هو معنى قد يعبر تفكيرنا تمامًا كما قال «كينس» في قصيدة «الجرة الإغريقية». وإذا في هذه القصيدة قدرة الاستعارة على تفويض الحائظ بين الحقيقة والخيال، وبين الذات والموضوع، قد مكنت من القيام بدورها الكامل لتعمل بنشاط إلى أقصى درجة. أولاً بواسطة إبراز عنصر الاصطلاح، أو عنصر الاختراع الذي يقول عن محتويات القصيدة: «هذه المحتويات موضوعة في إطاره، وبهذا قد صار لها نفس استراتيجية حديث رينشارد في السجن».

على أن شيئاً آخر في مثل هذه الحالات يجب أن يقول: هذه المحتويات واقعية، ورينشارد يقول هذا عن طريق إعادة النظر في دوره الخاص - بوجوده خارج الإطار (أو الشوك) وداخله أيضًا.

أما في قصيدة «مارقل» فالشاعر يظل داخل المرض - ولكن في نفس الوقت خارج

إطار كل صورة لكونه حرًا في أن يتنشى هنا وهناك في المعرض ويختار. وفي حين أن الالتباس الحاسم عصب - لحظة الإغناء - في كلام ويتشاره مكثف في مستوى التلاعب بالألفاظ بحيث تقبل أكثر من تفسير واحد (مثل: أرى أنني مهلوع على يد بولنجبروك) فإن لقصيدة «سارنسل» لحظة إغناء في التنباس «السرجيوس إلى الأول» السدى تشير به القصيدة نحو خاتمة حيث لا شيء قد قرر، وإذا نظرنا ما نوقش من أمثلة في هذا الفصل، أمكننا أن نرى أن انقشاع المعنى في القصائد يعتمد على إقامة التوترات بين المعاني المختلفة - التميّظ المختلف للتجربة - سيكها في لغة عبر قوة البناء في القصيدة. والقول بوجود توتر بين المعاني في قصيدة ما إنما هو طريقة أخرى للقول بأن بناءها يدقنا إلى أن نرى أن مكونات القصيدة - أو عناصرها الأساسية - يمكن أن يكون الواحد فيها متصلا بالآخر بأكثر من طريقة. ويدقنا إلى أن نرى شيئًا مثيرًا وهامًا في أن هذه الطرق مفتوحة أمامنا في وقت واحد. ومفهوم «التوتر» سيكون موضع بحث أوسع فيما يأتي من فصول. حيث سنرى أنه يوجد على كل مستوى من النظام الشعري ملامح للغة التي يمكن بناؤها بأكثر من طريقة واحدة في كل مرة على حدة. بحيث يقام توتر بين التركيبات المختلفة، فالاستعارة ليست هي المصدر الوحيد للعلاقات التركيبية. الفصول التالية ستوضح أيضًا أنه ليس من قبيل المجاز الفارغ من المعنى أن تؤكد أن لغة القصائد تستطيع أن تجعلنا نرى تفاعل العلاقات، أو أن العلاقات التي يراها العقل ليست شيئًا في رسوخ أحجار المبنى. فالعلاقات ليست مثل الأحجار. بقدر ما تشبه شعر «مينادا» السابح في الربيع، وفي أي قصيدة كثير من الرياح تهب دفعة واحدة. وإنه لما ييم هذا الفصل أن يفتح هذه المنطقة الواسعة الصعبة من اهتمامنا، بمعالجة الاستعارة كمثال على أن أي خاصية أو أداة أو ترتيب في اللغة ليست هي ذاتها شيئًا واحدًا، والاستعارة تكوننا ببساطة من توضيح هذا، لأن مجال آثارها المعنوية عظيم جدًا، فالاستعارة ليست مينادا وحيدة بقدر ما هي ساحرات «ماكيت» الثلاث، وقد تجمعن في واحدة.

الساحرة الأولى: إني سأفعل. وإني سأفعل. وإني سأفعل

الساحرة الثانية: إني سأعطيك ربحًا

الساحرة الأولى: إنك لحنون

الساحرة الثالثة: وأنا سأعطيك ربحًا أخرى

الساحرة الأولى: أنا نفسي أملك كل الآخر

والموالي التي تهب فيها نفسها،  
كل المناطق التي يعرفون  
على خريطة قائد السفينة

ومع أن مركبه لن يضيع  
فستضربه عاصفة

(الفصل الأول، المشهد الثالث، الأبيات ١٠-٢٥)

لأن في الاستعارة التجريد يستطيع أن يعطي صنفًا واحدًا من الريح، ويعطي التحديد بتفاصيل محسوسة صنفًا آخر، وإذا كانت استعارة واحدة مركبة بوجود استعارة أخرى يكتبها منّا أن يجمع كل الريح الأخرى التي تتقاذفنا بين الواقع والخيال.

صعوبة بحث البناء الشعري بطريقة نظرية، والافتتان بتناول أمثلة معينة، كلاهما يعتمد على تلك الحقيقة التي أرجو فوق كل شيء أن يكون هذا الفصل قد وضعها في المقدمة، وهي أنه في الأبنية الشعرية، أحد العناصر الذي هو نفسه معقد عندما يزاوج بعنصر آخر فإنه يبرز الامكانيات الكامنة في كلا العنصرين منّا، فهذه العناصر، وهي شائعة بكفاية في اللغة العادية، ولكنها موجودة هنا ك نسبياً في شكل خامد، تنتج عندما تستخدمان لتطوير وموازنة واحدة منها للأخرى - ذلك الترتيب « المتبادل » الذي أشارت إليه في افتتاحية هذا الفصل، وكنسبة رئيسية لهذا الفصل، فإنني أود أن أعرض الاقتراح بأن أحسن طريقة إلى فهم اللغة في البناء الشعري هي طريقة إدراك هذا الترتيب المتبادل لعناصر أساسية أو وسائل، كل منها على حدة، واسعة في مجال إمكانياتها.

وفي حين أنه لا أمل بتوقع (حتى الآن كما يمكن أن أرى) لتصنيف نتاج هذا التزاوج بين شكل واحد من المعنى وشكل آخر متعلق بهدف مختلف: « فلا يزال يمكننا عمل الكثير بمعرفتنا قدر أكبر عن طبيعة ومجال كل عنصر.

وإذا كانت الخصوصية الحقيقية للبناء الشعري هي، كما اقترحت، أنه في البناء الشعري يُستخدم عنصر لتطوير إمكانيات عنصر آخر، فإنه يتبين على هذا، كما يبدو، أن فهمنا الأعم لكيفية عمل المعنى في أي نوع من اللغة يمكن توسيعه بدراسة كيفية عمله في القصائد - حيث يؤثر العنصر فيها على الآخر، تقريباً مثل أشعة إكس.





## المحتوى

صفحة	
٢٤- ٣	مقدمة.....
٣٠- ٢٥	نحو تصور عام - تأليف: ميدلتون موري .....
٥١- ٣١	محاولة التراب من الشعر - تأليف: مرجري بولتون .....
٧٠- ٤٢	طبيعة الصورة الشعرية - تأليف: س. داي- لويس .....
٩٣- ٧١	التصوير واللون المجاز - تأليف: س. هـ. بورتون .....
١٠٥- ٩٤	ال بلاغة والمسرحية الشعرية - تأليف: ث. س. إلويت .....
١١٨-١٠٦	الاستعارة وطرق التصوير القبي - تأليف: هـ. برت ويند .....
١٥١-١١٩	الاستعارة والبناء الشعري - تأليف: وينفريد توفتي .....

\_\_\_\_\_

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

مؤلفات  
الدكتور محمد حسن عبد الله

أولاً: البحوث والدراسات

- ١ - عز الدين بن عبد السلام - مكتبة وهبة، القاهرة ١٩٦٢
- ٢ - الواقعية في الرواية العربية: دار المعارف، القاهرة ١٩٧١
- ٣ - كلوبانرا في الأدب والتاريخ: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧١
- ٤ - الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ: مكتبة الأمل، الكويت ١٩٧٢
- الطبعة الثانية: مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة ١٩٧٨
- ٥ - الحركة الأدبية والفكرية في الكويت: رابطة أدباء الكويت ١٩٧٣
- ٦ - ديوان الشعر الكويتي: (اختيار وتقديم) وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٤
- ٧ - الصحافة الكويتية في ربع قرن (كشاف تحليلي) مطبوعات جامعة الكويت ١٩٧٤
- ٨ - مقدمة في النقد الأدبي: دار البحوث العلمية، الكويت ١٩٧٥
- ٩ - الحركة المسرحية في الكويت: مسرح الخليج العربي، الكويت ١٩٧٦
- ١٠ - فنون الأدب - دار البحوث العلمية، الكويت ١٩٧٧
- الطبعة الثانية: مؤسسة دار الكتب الثقافية، الكويت ١٩٧٨
- ١١ - المسرح الكويتي بين الحشوية والرجاء - مؤسسة دار الكتب الثقافية، الكويت ١٩٧٨
- ١٢ - الحب في التراث العربي - المجلس الوطني للثقافة (سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٨٠
- ١٣ - صقر الرشود: مبدع الرؤية الثانية - منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، جامعة الكويت ١٩٨١
- ١٤ - الصورة والبناء الشعري - دار المعارف، القاهرة ١٩٨١
- ١٥ - اللغة الفنية - دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤

١٦ - قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله: المكتبة الثقافية، القاهرة ١٩٨٤.

١٧ - صحافة الكويت - منشورات مجلة دراسات الخليج، ١٩٨٤.

#### ثانياً: الكتابات الفنية

١٨ - أنفاس الصباح: رواية عن الكفاح الوطني ومقاومة الحملة الفرنسية على الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٦٤.

١٩ - الشعلة وصحراء الجليل: رواية عاطفية حازت الجائزة الأولى من المجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة، مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة ١٩٦٨.

٢٠ - سر الأسرار: مجموعة قصص قصيرة - كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٨٠.

٢١ - الليلة وكل ليلة: مسرحية سياسية (كوميديا بالعامية) قيد الطبع.

٢٢ - حادثة خط الاستواء: مأساة شعرية - نالت جائزة المجلس الوطني للثقافة بالكويت سنة ١٩٨١ - اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٤.

٢٣ - وقف عزالو، كوميديا اجتماعية، ١٩٨٤.

رقم الإيداع	١٩٨٨/٢٥٧٢
التسجيل الدولي	٩٧٧-٠٢-١٣٤٢-X
ISBN	٩٧٧-٠٢-١٣٤٢-X
	١/٨٤/١١

طبع بطابع دار المعارف ١-ج-٢٠٠٠.